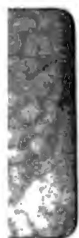
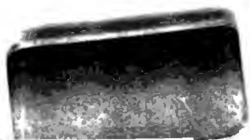

NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07099512 5





Das

# Wesen der Malerei,

begründet und erläutert

durch die

## in den Kunstwerken der bedeutendsten Meister enthaltenen Principien.

Ein Leitfaden

für denkende Künstler und gebildete Kunstfreunde

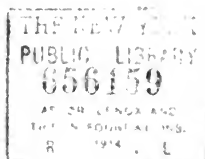
von

**M. Unger.**

Leipzig,

Verlag von Hermann Schultze.

1851.


PUBLIC LIBRARY
656159

Der

**Königlichen Akademie der Künste**

zu **Berlin**

in tiefster Verehrung

gewidmet

vom Verfasser.

Indem der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin ich als ihr ehemaliger Schüler dieses Buch Hochachtungsvoll widme, glaube ich mit der Pflicht der Dankbarkeit gegen die Hauptvertreter der Kunstinteressen unseres Staates, zugleich noch diejenige erfüllen zu müssen, zu ihrer gewichtigen Absicht: das Wahre und Schöne, die Hauptbedingungen echter Versittlichung, zu verbreiten, nach Kräften beizusteuern.

Um deswillen mag es mir gestattet sein, mich des Vertrauens zu rühmen, was diese Männer da-

durch an den Tag legen, dass sie die Annahme meiner Widmung beschlossen. Damit hoffe ich eine verbreitetere Meinung zu erregen, dass der in diesem Werke gebotene Inhalt der Beachtung werth sei, der mit jener Absicht übereinstimmend ist.

M. Unger.

# Vorwort.

Wie in der Regel ein neues literarisches Unternehmen von dem „allgemein gefühlten Bedürfniss" hergeleitet wird, so beginne auch ich das Erscheinen dieses Werkes damit zu rechtfertigen, nur mit dem Bemerken, dass bei denjenigen, für die dasselbe vornehmlich bestimmt ist, — für die ausübenden Künstler, — durchschnittlich ein solches Bedürfniss nicht vorhanden ist. Aber gerade dieser Umstand hat nicht wenig dazu beigetragen, dass ich mich der schwierigen Aufgabe einer wissenschaftlichen Ergründung der Kunstbedingungen in der Malerei unterzogen; denn es stellt sich gerade in diesem Umstande heraus, dass sich jene Classe ausübender Künstler zur Zeit noch nicht auf derjenigen Stufe geistiger Bildung befinde, welche ein Bedürfniss erzeugt, worauf bei dem jetzigen Standpunct der Kunst so viel ankommt.

Das Dunkel, welches sich über die Principien der Kunst verbreitet, ist nicht in ihr selbst zu suchen,

sondern schreibt sich vornehmlich von derjenigen Zeit ihres Verfalles her, als man glaubte die eingetretenen Missstände durch „Kunstansichten“ beseitigen zu können, die bis zu diesem Augenblicke nur dazu beigetragen haben, ihr eigentliches Ziel in eine Ferne zu rücken, die oft gerade die bedeutendern Talente der Jetztzeit mehr anzieht, als das Ziel selbst, dessen dadurch entstandene Verdunkelung man so leicht geneigt ist für die eigentliche Tiefe der Kunst anzusehen.

Auf diese Weise konnte die Kritik über ihre Werke nicht wohl zu einem erforderlichen Ansehn gelangen, am allerwenigsten bei dem ausübenden Künstler, da er durch sie nur selten gebessert war.

Wirft man sich die Frage auf, wie so es komme, dass viele bedeutende Talente der Neuzeit mit grosser Schnelligkeit eine ungewöhnliche Höhe der Kunstentwickelung erreichen, sodann plötzlich umschlagen, oder wenigstens nicht zu derjenigen Entfaltung gelangen, zu der sie die Erwartung stimmten, so ist es eben nicht schwer, den Grund davon aufzufinden.

Jede erspriessliche Kunstthätigkeit setzt bei dem Bildner ein harmonisches Verhältniss zwischen Vernunft und Empfindung voraus. Das Kunsttalent, welches in der primären Wärme des jugendlichen Gefühls so schnell zur Entfaltung gelangt, weiss bei dem jetzigen Andrange so vieler verlockender Irrthümer, von denen man in früherer Zeit nicht behindert ward, dieses Verhältniss nicht festzuhalten, und der später überwiegende Verstand verfällt gemeinig-

lich in denselben Fehler jener Kritik, die des innern Haltes entbehrt, woraus so häufig ein Rückschritt entsteht, der in den frühern Kunstperioden nur selten wahrzunehmen ist, da ihnen die Harmonie einer reinern Naturwüchsigkeit zum Grunde liegt. Es bleibt demnach nichts Anderes übrig, als das, was die äussern Umstände jetzt der Kunst versagen, durch die Wissenschaft zu ersetzen und durch sie die Grenzen zu bestimmen, innerhalb welchen das entsprechende Verhältniss der geistigen und physischen Kräfte zu gewinnen und zu bewahren ist.

Das ist der Zweck dieses Buches, das somit nicht die Bestimmung hat Malen zu lehren, sondern dem Maler und dem Kunstfreund als Leitfaden zu dienen bei den nothwendigen Kunstfragen, die bis jetzt nur in den Kunstwerken der bedeutendsten Meister selbst, in der eigenthümlichen Sprache des Bildnerischen genügend beantwortet sind, welche bis jetzt noch keine entsprechende Uebersetzung gefunden hat.

Dass diese Uebersetzung, mit der sich dieses Buch vornehmlich befasst, in allen ihren Theilen eine genügende sein werde, ist nicht meine Meinung; doch glaube ich die Ueberzeugung hegen zu dürfen, dass damit schon viel gewonnen sei, wenn in ihr der Hauptsinn dessen, was die Heroen der bildenden Kunst gewollt und empfunden, zu einem allgemeinern Verständniss gebracht wird. Ob diese sich ihres grossen Wirkens in solcher Weise bewusst waren, wie es die Erörterungen in diesem Werke

darthun, darauf kann es nicht ankommen. Ich bin sogar der Meinung, dass dies häufig nicht der Fall; denn die Denk- und Empfindungsweise, welche sich in dem Medium der Erscheinung offenbart, gestaltet sich beim ausübenden Meister nur selten zu einem klaren Bewusstsein; aber gleichwohl sind in ihren Werken die Consequenzen einer tiefern philosophischen Anschauung enthalten, deren Wichtigkeit durch die in denselben offenbarte Schönheit ausser Zweifel gestellt ist.

Diese Consequenzen im Ausdruck des Bildnerischen sind es vornehmlich, welche zu einem klarern Verständniss dessen führen, was der neuern Kunst so noththut. Es erschien daher bei ihrer Erklärung zweckmässig, auch dabei zum öftern die Leistungen der neusten Künstler in Betracht zn ziehen, was nur mit denen geschah, die vorzugsweise ein solches Verständniss begünstigen. Will dabei die Kritik mitunter zu scharf erscheinen, so zweifle ich nicht, dass der Unbefangene darin mehr Liebe zur Wahrheit als Rücksichtslosigkeit gegen den betreffenden Künstler erblicken werde, dessen Bevorzugung unter so vielen seiner Genossen schon dadurch zugestanden erscheint, dass er bei Erörterung so wichtiger Fragen, wie sie in diesem Buche gestellt sind, herangezogen wird. Eine schärfere Beurtheilung derjenigen unter ihnen, die besonders als Leiter gewisser Gesammtheiten dienen, ist um so nothwendiger, als der Irrthum bei diesen die nachtheiligsten Folgen mit sich führt.

Dass ich mich in diesem Werke hauptsächlich auf die Malerei beschränke und dabei gleichwohl zum öftern Beziehung auf Werke der Sculptur nehme, wird man bei der so nahen Verwandtschaft beider Kunstzweige nicht missbilligen, deren Unterschied ich in dem entwickelten Stylbegriff zu erledigen suche. Mit Beziehung hierauf kann es nicht schwer werden, die entwickelten Principien der Malerei auch auf die Sculptur anzuwenden, weswegen ich vornehmlich da, wo die Erörterungen die Malerei und Sculptur zugleich betreffen, mich der Kürze wegen des Ausdrucks «bildende Kunst» bediene, dessen Bedeutung sich in der Regel noch auf andere Kunstzweige erstreckt.

Zur Lösung der Aufgabe, wie sie in diesem Buche gestellt ist, war es mir ihrem Wesen nach nicht vergönnt, genügende literarische Hülfsmittel vorzufinden. Auf die Natur und die classischen Kunstwerke daher hauptsächlich beschränkt, drängte sich mir gleichwohl ein überaus reicher Stoff zu, und ich bin der Ueberzeugung, dass diese Unmittelbarkeit dem Zwecke nur förderlich sei, dem ich in Gestalt eines L e i t f a d e n s zu entsprechen suche, um vorläufig nicht die Uebersicht des Ganzen durch eine grössere Ausführung zu erschweren, die dem geeigneten Docenten vorbehalten sein mag, wenn vielleicht die Kunstakademien das dargereichte Hülfsmittel, die Frucht meiner langjährigen Studien und Erfahrungen, nicht unbenutzt lassen wollen.

Ich habe mich vornehmlich bemüht, den Ent-

wickelungsgang zu den grossen Resultaten der bildenden Kunst möglichst genau zu verfolgen, und wenn es dabei unerlässlich war zugleich das Gebiet der schwierigen Begriffsbestimmungen zu betreten, die oft einer so grossen Schwankung unterliegen, so glaube ich da, wo dieselbe nicht völlig beseitigt erscheinen sollte, wenigstens die Bewegung parallel mit dem Wesen der Sache geleitet zu haben.

Berlin den 15. Juli 1851.

Der Verfasser.

# Inhalts-Verzeichniss.

---

## Erster Abschnitt.

### Erstes Capitel.

#### Einleitung.

## Zweites Capitel.

### Erläuterung der Grundprincipien der Malerei.

## Drittes Capitel.

### Die malerische Darstellung der höhern Realität.

## Viertes Capitel.

### Die freie Darstellung der menschlichen Gestalt in Beziehung auf äussere Verhältnisse, sowie die Composition und ihre Grundprincipien im Allgemeinen.



## Fünftes Capitel.

### Die Malerei religiöser Vorgänge.

## Zweiter Abschnitt.

## Sechstes Capitel.

### Die malerische Darstellung der niedern Realität.

Die Genremalerei.

## Siebentes Capitel.

### Die Thiermalerei.

## Achtes Capitel.

### Die Landschaftmalerei.



## Neuntes Capitel.

### Die Seemalerei.

## Zehntes Capitel.

Die Blumen- und Fruchtmalerei.



## Elftes Capitel.

Das Stillleben.



## Zwölftes Capitel.

Die Architektur-, Vedutten- und Prospectmalerei.

# ERSTER ABSCHNITT.

---

## ERSTES CAPITEL.

---

# EINLEITUNG.

### I.

### Kunst und Wissenschaft im Verhältniss zu einander.

Es darf nicht befremden, dass in ihrer Art schon höchst beachtenswerthe Kunstwerke hervorgebracht wurden, ehe die Bedeutung des Kunstbegriffs selber festgestellt war, da auch die Wissenschaft oft zu einer höhern Stufe der Ausbildung gediehen ist, bevor sie richtig definirt worden. Denn das Bedürfniss und der Vernünftigkeitstrieb eilt productiv der Erkenntniss voran und verleiht dem Erzeugniss die Form und Gestalt des Nothwendigen, das in seiner Art immer vollendet ist.

Wenn die Wissenschaft durch Ergründung des Ursächlichen in der Form des Begriffs zu objectiven Wahrheiten gelangt, die ein für allemal feststehen, so drückt die bildende Kunst in der Darstellung der Erscheinung nur immer ein Verhältniss aus, das, zwischen dem Subject und Object

berubend, immer wieder eine neue Seite der Anschauung und der Wahrheit enthält.

Das Kunsterzeugniss, als sichtbarer Prozess dieses Verhältnisses, geht aus den Gesammteinflüssen der physischen und geistigen Welt hervor, und es kann daher nicht fehlen, dass die Cultur des Geistes, wesentlich durch Wissenschaft abhängig, einen bemerkbaren Einfluss auf sie äussert, der durch den Grad der Erkenntniss, welcher hauptsächlich seinen Vorschub in der Wissenschaft erhält, bedingt ist.

In einer Zeit, wo eine überbildete Cultur die natürlichen Verhältnisse so verschoben und verkehrt hat, dass von jenem instinctiven Kunsttriebe nicht mehr die Rede sein kann, von welchem im Verein mit einer ungeschmälerten Gefühlsweise, die dem Höchsten zugewendet war, Werke hervorgebracht wurden, die, in Rücksicht der obwaltenden Umstände, erst in der höchsten Kunstblüthe, die zugleich die des höchsten Selbstbewusstseins war, ihres Gleichen haben, ist das Heil nur in einer Wissenschaft der Kunst zu suchen, da sie allein vermögend ist, die hemmenden Ursachen der Kunst aufzufinden und den Weg ihrer Beseitigung zu bezeichnen.

Es muss als gerechtfertigt erscheinen, hierbei historisch zu verfahren, da die bildende Kunst sich nur mit der Welt der Erscheinungen befasst, deren bedeutsamste Momente im Verlauf der Zeit anschaulicher werden und einen ergiebigen Anlass bieten, die jetzt so schwankenden Kunstbegriffe endlich festzustellen.

## II.

## Die Idee des Göttlichen als Ursprung des Kunstschönen.

Zunächst war es die Gottesverehrung, welche den sinnlichen Menschen veranlasste, seine religiösen Empfindungen bildlich auszudrücken, und bei allen Völkern, welche sich noch in dem Stadium der Kindheit befinden, stellt es sich als ein natürliches Bedürfniss heraus, sich an einem gewissen Gegenständlichen zu erbauen, das ihnen für die Offenbarung des Göttlichen am geeignetsten erscheint.

Den bildlichen Darstellungen der frühesten Kunstperioden liegt daher die Idee des Göttlichen zum Grunde.

So verschieden auch die philosophische Auffassung derselben sein mag: in der Kunst stellte sich schon früh etwas Positives heraus, welches für alle Zeiten von hohem Werthe sein musste, indem man mit religiöser Hingebung die eben so einfachen als beschränkten Mittel ergriff, um hauptsächlich einer Empfindung zu genügen, die in der lautersten Gläubigkeit um so unverrückter ihr hohes Ziel im Auge behielt, als diese Mittel selbst noch nicht in Frage gestellt waren.

Wie wenig Naturtreue auch die Formen der Nachbildung boten: aus der durch sie erlangten Befriedigung des empfindungsvollen religiösen Kunsttriebes ist jenes Element hervorgegangen, das nichts Anderes ist als der körperliche Ausdruck der Idee des Göttlichen, oder das

Schöne, welches vorläufig noch in der unvollkommenen Form seine Macht um so ungeschmälerter bethätigt, da mit der treuen Darstellung des concreten Wahren die Intention der Erscheinung (deren Züge die Aeusserung ihrer Idee,) sich in der Reichhaltigkeit des Wirklichen schwieriger erkennen lässt.

Der geringere Grad der Erkenntniss kam der Kunst in den Zeiten des instinctiven Bildnertriebes dadurch zu statten, dass hiermit die Empfindung reiner gehalten war, als dies während der vorgeschrittenen Cultur der Fall; — ein Kunsterforderniss, durch welches hauptsächlich ihr hohes Ziel, die Schönheit, die man reiner zu empfinden als zu erkennen vermag, zu erreichen ist.

## III.

## Die Idee der Erscheinung schon vorherrschend in den frühesten Kunstwerken.

An den Merkmalen des Guten und Bösen und seinen Modificationen lernte man schon früh den Ausdruck der Erscheinung beurtheilen, und in dem religiösen Drange, dem Ebenbilde Gottes die höchsten Eigenschaften einzuverleiben, näherte man sich auf einem um so kürzeren Wege ihrer Idee, als man weder die Absicht hatte, noch das Vermögen besass, das Unwesentlichere mit Schätzung seines eigenthümlichen Werthes treu darzustellen.

Die Gebilde solcher Art fallen in eine Periode, die man füglich die paradiesische der Kunst nennen kann. Noch hatte man nicht von dem Baume der Erkenntniss gegessen,

aber alles Thun war hier geheiligt um seines reinen Zweckes willen.

## IV.

## Die Wahrheit der Form als Ergebniss der Erkenntniss und ihr Verhältniss zum Schönen.

Was die frühesten Meister in der Befriedigung einer Empfindung gefunden, die mit reiner Hingebung auf das Göttliche in der Nachbildung der Erscheinung gerichtet war, überkamen die nächstfolgenden gleichsam als ein heiliges Vermächtniss. Vor wesentlichen Irrthümern waren sie bei weiterer Entwicklung der Formen dadurch geschützt, dass sie dasselbe mit gleicher Gesinnung festhielten.

So sehr auch später die Formen ausgebildet wurden: diese selbst sind ohne artistischen Werth, wenn sie dessen ermangeln, was die ältern Meister schon in ihrer kindlichen Unbefangenheit auszudrücken wussten: des Göttlichen oder Schönen, in welchem das Bedeutsame der Erscheinung, seiner Formen und deren Beziehung zu einander, erst anschaulich wird.

Das Schöne muss sonach als das Wesen der bildenden Kunst betrachtet werden, da es zugleich als das Göttliche nach dem Ursächlichen führt, dessen Erkenntniss die Bedingung der Wahrheit ist, welche die Kunst in dem Ziele des Schönen zu ergründen hat, da in ihr, als Totalwirkung, die Summe der Wahrheiten der darzustellenden Erscheinung rein aufgeht.

Da die ältesten Meister von der Schönheit oder dem Göttlichen der Erscheinung, durch den instinctiven Kunsttrieb

geleitet, gleich von vorn herein ausgingen und Alles nur in Beziehung hierauf vollführten, so konnten die Mängel der Form um so weniger in Betracht kommen, als diese in der reinen Idee derselben (III.) consumirt wurden, deren Werth als Ganzes von ihnen richtig geschätzt war.

## V.

## Die Erkenntniss und die Empfindung im Verhältniss zum Schönen.

Nach Maassgabe der Entwicklung des menschlichen Geistes aber ist die unbefangene Anschauung immer mehr und mehr gefährdet und mit ihr steigert sich die Schwierigkeit, das Schöne zu erreichen, da der Geist, welcher mehr nach Erkenntniss des Ursächlichen strebt, sich leicht in den Irrgängen des Concreten verliert. Und gleichwohl mehren sich die Anforderungen an die Kunst, dem Concreten zu genügen, mit dem Wachsthum der Erkenntniss, denn jede neu entdeckte Wahrheit wird als ein Eigenthum der derzeitig denkenden Gesammtheit in Anspruch genommen.

Wie aber, so hoch man sich auch stelle, der Aether sich nicht greifen lässt, obgleich man seine Schönheit hier unten empfindet, so ist die Darstellung des Schönen so lange gefährdet mit der Entwicklung der Kraft des Erkennens, die durch die Darstellung des Realen erst gewonnen wird, bis ihr höchster Punct im Selbstbewusstsein erreicht ist. Hier sieht sich der menschliche Geist veranlasst, zur primären Stufe der Anschauung wieder hinab zu steigen, um jene Unbefangenheit im Verein einer ungeschmälerten

Empfindung von Neuem zu gewinnen, die der Schönheit dienstbarer ist, als das Wissen.

## VI.

## Das Schöne im Verhältniss zum Reizenden.

War früher die Schönheit ein natürliches Ergebniss religiöser Kunstbestrebungen, so erschienen solche Bilder, in denen man den religiösen Empfindungen einer Gesammtheit entsprach, als nachahmungswürdig, woraus ein Typus entstand, in dessen Grenzen man sich so lang erspriesslich bewegte, als die subjective Empfindung sich im religiösen Drange selbst genug that. Mit ihr war die Darstellung der Erscheinung, mehr in sich gesammelt, endlich zur höchsten Vollendung gediehen.

Bald aber wendete sich der menschliche Geist dem Weltlichen zu, und das Bedeutsame solcher Formen, das sich als eine natürliche Nothwendigkeit aus der Idee des Schönen oder Göttlichen ergab, wurde misskannt und missachtet, indem man nun den *Sinnenreiz* der Erbauung vorzog.

Wenn auch gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts bedeutende Meister vermöge des geistigen Fonds, zu dem sie auf dem Wege der ältern Meister gelangt waren, Vortreffliches hervorzubringen wussten, so hatte sich doch bereits bei Vielen ein Element in die Kunst geschlichen, das nachmals ihr Verderben wurde. *Das sinnlich Reizende wurde in einem gesteigerten Grade zu einer Bedingung der Kunst erhoben*, und alle Werke,

die desselben ermangelten, kamen von nun an in Miss-credit.

Dass in dem vorwiegenden Streben nach dem sinnlich Reizenden sich die Kunst immer mehr und mehr von ihrem Ziele entfernte, wurde man um so weniger gewahr, als auch das Schöne jenes Reizes nicht zu ermangeln schien, und meistens glaubte man mit diesem Reizenden in plausibeler Form das Schöne erlangt zu haben. Vornehmlich gilt das Gesagte von den Italienern, deren Kunstwerke nun besonders zu einer Richtschnur dienten.

Da die Ursachen und Merkmale des Reizenden leichter erkannt werden, als die des Schönen, welche tiefer liegen, so glaubte man in dem Reizenden das Maass für das Schöne zu besitzen, während doch das Schöne von dem Reizenden, das nur etwas äusserlich Zufälliges ist, da es sich auf die subjective Vorliebe für gewisse angenehme Eigenschaften der Erscheinung gründet, ganz unabhängig ist.

Die Wirkung des Schönen auf das Gefühl, die mit der des sinnlich Reizenden so häufig verwechselt wird, ist keine andere, als die Befriedigung des geistigen Bedürfnisses in der Offenbarung des Göttlichen. Sie ist ein wahlverwandtschaftlicher Act der harmonischen Einigung des Geistes mit dem Geistigen der Erscheinung. Diese Befriedigung gewährt nicht sinnlichen Reiz, sondern erhebende Erbauung durch die innegewordene Offenbarung des Schönen.

## Zusatz.

Die Erkenntniss des Kunstschönen ist die unerlässliche Forderung eines wahren Kunsturtheils, das unter der Richtschnur des Reizenden in wahrscheinlicher Form, wie weit

diese auch von der tiefern Wahrheit entfernt sein mag, von der Welt so gern usurpirt wird.

Dieses Vorwurfs haben sich Männer bis in die neueste Zeit schuldig gemacht, deren Ruf in anderer Hinsicht sonst so wohl begründet ist. Was Wunder, dass man unter solchen Umständen auch auf den Einfall gerieth, gewisse Schönheitslinien zu construiren, die, genauer betrachtet, nur aus den Merkmalen der conventionell angenehmen Formen zusammengesetzt sind, mit denen man der Selbstständigkeit der vorzustellenden Erscheinung den gewaltsamsten Eintrag that, und sich dadurch nur um so weiter von dem Schönen entfernte.

## VII.

## Das Absolute in der bildenden Kunst und die schwankenden Ansichten über dasselbe.

Das Schöne der Erscheinung ist ein Lebendiges, das als solches an bestimmte Bedingungen geknüpft ist, die nichts weniger als den schwankenden Ansichten der Willkür preisgegeben sind. Deshalb ist auch die Kunst, welche diese Bedingungen zu ergründen vermag, um mit ihren Mitteln zur Schönheit zu gelangen, eine bestimmte.

Der Werth wahrer Meisterwerke beruht lediglich in den zur Anschauung gebrachten bestimmten Consequenzen der Natureigenschaften der vorzustellenden Erscheinung, die den Lebensfonds derselben in sich schliessen, dessen höchste Potenz, durch die tiefste Anschauung bedingt, sich in der Schönheit offenbart. Der Grund, weshalb die Kunst

das willkürliche Spiel der flachsten Ansichten geworden, ist lediglich darin zu suchen, dass sie, als in der Erscheinung wirkend, des erklärenden Elementes entbehrt. Was sie an dessen Stelle besitzt, ihr vernünftiger Theil, fällt selber in das Gebiet der Erscheinung, das zu verstehen mindestens dieselbe Erkenntniss voraussetzt, welche das zu Erklärende an sich erheischt.

## VIII.

## Nähere Bestimmung des Begriffs der bildenden Kunst und ihrer Aufgabe.

Die bildende Kunst stellt sich die Aufgabe, vermittelst des Geistes und der Empfindung das Zweckmässige der Erscheinung in dem Schönen versinnlicht zur Anschauung zu bringen, das als das Göttliche ein Lebendiges ist.

Als geistig Wirkendes in der Erscheinung, ist die Schönheit nicht die Erscheinung selbst, aber in der Erscheinung wird sie wahrgenommen. Das Gewirkte oder die Erscheinung kann die Kunst nur theilweise darstellen, da nur ein Theil derselben erkannt wird.

Es ist daher die Aufgabe der Kunst, die darstellbaren Theile der Erscheinung so aufzufassen, dass der ihr innewohnende Lebensfonds nicht geschmälert werde, da durch ihn der Grad der Lebensfähigkeit bedingt ist, die den geistigen Fonds ausmacht. Es wird ihr dies möglich in der Art und Weise der Auffassung des lebendigen Ausdrucks, der alle tiefern Bedingungen ihrer Wirkung nach involvirt.

Zur Auffassung der Erscheinung in diesem Sinne gehört somit die Erkenntniss der Idee derselben.

Da die Schönheit nicht die Erscheinung oder die concrete Form selbst ist, so geht daraus hervor, dass die subjective Anschauung und Auffassung derselben für die Darstellung des Schönen kein Hinderniss sei, und es gilt dieses selbst von dem Unvermögen, die Form treu auszudrücken, was sich in der That während einer Zeit so erwiesen, wo die Kunstformen noch wenig entwickelt waren.

## IX.

## Der Styl als nothwendige Bedingung des Kunstschönen.

Wenn man schon früh, um eines heiligen Zweckes willen, die Form der Erscheinung mit grosser Pietät darzustellen suchte, so wurde sie auch bald einer höhern Vollendung zugeführt.

Die Erfindung derselben stellte sich im Vergleich zur wirklichen Natur aber bald als sehr beschränkt heraus. Ihr eine grössere Wahrheit zu verleihen, war ein Bedürfniss, welches immer mehr verspürt wurde, je mehr man sich ihr näherte. Es lag daher nahe, die Natur selbst zu Rathe zu ziehen.

Im Vergleich zu dem, was man damit erstrebt, war die Wirklichkeit nur profan; man suchte sie daher für den Zweck der göttlichen Offenbarung zu läutern. Jede hierbei begangene Inconsequenz schmälerte aber die Idee, und da man vor Allem dieser zu genügen suchte, so ergab sich

hiermit in dem so entstandenen Kunstwerke, so gross auch die Mängel der Form an sich sein mögen, zwischen diesem und dem concreten Wahren ein Parallelismus, der als das Product der Vernunft nichts Anderes ist als der Styl.

Wie treu und speciell auch die Natur nachgeahmt werde: eine solche Nachahmung ist noch kein Kunstwerk, weil in der sichtbaren Treue noch nicht die Schönheit zu gewinnen ist, welche das Verständniss des geistigen Sinnes der Erscheinung erheischt. Die einzelnen Eigenschaften oder Merkmale derselben, mechanisch an einander gereiht im Verlass auf das, was das Sehorgan wahrnimmt, geben diesen Sinn noch nicht, sondern erst die Erkenntniss der Bedeutsamkeit ihrer einzelnen Theile in Beziehung auf das Ganze.

Zu einem wahren Kunstwerke erhebt sich erst die Darstellung, wenn die Idee der Erscheinung, die sich in dem zweckmässigen, lebendigen Triebe ihrer Selbsterhaltung, welche in den Intentionen ihrer Formen ausgedrückt ist, ins Leben tritt.

Der Styl als die Art und Weise der Auffassung der Idee der Erscheinung, mit Rücksicht auf Zweck und Mittel zum Ausdruck gebracht, ist daher eine nothwendige Bedingung der Kunst.

## Zusatz.

Da, wie gezeigt worden, in den frühern Werken der weniger entwickelten Kunstformen die Idee der Erscheinung dominirend ist, so muss es auch nothwendigerweise der Styl sein. Es erscheint somit die Form, wie mangelhaft sie

auch an sich dargestellt sein mag, ihrer ideellen Bedeutung nach richtig gewürdigt, eine Hauptbedingung für die Darstellung des Schönen.

Hieraus wird es erklärlich, warum in der modernen Kunst nur höchst selten ein wahrer Styl angetroffen wird, da sie meistens sich in der Realität verliert, ohne zur Idee der Erscheinung selbst zu gelangen, von welcher die frühesten Meister gleich von vorn herein ausgingen.

Statt derselben ist nach und nach ein abstractes Gedankenspiel hineingezogen worden, wodurch das Uebel nur um so grösser wurde, da man mehr den Gedankenspeculationen, als dem Sinne der Erscheinung an sich nachhing, den man meist glaubte in den Mitteln der Täuschung ergründet zu haben.

Ein Beginnen, worin der unselbstständige Künstler durch eine Schaar unberufener Kunstkritiker noch mehr bestärkt wird, deren sogenannt «geistreiche» Ansichten der Kunst nicht den mindesten Vortheil gewähren, weil diese nicht die Erscheinung selbst betreffen, sondern nur deren äusserliche Beziehungen, welche alles Absoluten (VII.) ermangeln.

Dass der erhöhte Grad der Wahrscheinlichkeit, durch die Darstellung der oberflächlichsten Eigenschaften leicht erzielbar, wie ihn die meisten Werke der modernen Kunst tragen, von einer wahren innern Lebensfähigkeit derselben, die die wesentlichste Bedingung des Schönen, weit entfernt ist, ahndet man kaum; am allerwenigsten von der Seite, welcher der Künstler seine Subsistenz zu verdanken hat.

So kommt es denn, dass selbst die bedeutendern Talente, deren glücklicherer Kunsttrieb nach dem Wesen der

Kunst hindrängt, selten die moralische Kraft besitzen, auf jenen Schimmer der Täuschung zu verzichten, der wohl mit dem sinnlich Reizenden, aber nie mit dem wahrhaft Schönen zu vereinbaren ist, weil dessen Bedingungen mehr in der Tiefe enthalten sind, zu der der Weg durch die Mittel der Illusion gehemmt ist.

Wie in früherer Zeit die Kunst in ihrem natürlichen Entwicklungsgange durch die Idee oder das Wesen der Erscheinung zur Schönheit gelangte, so wurde auch das Volk für die Schönheit um so empfänglicher gemacht, als man diesem einfachen Streben zufolge noch nicht auf jene Abwege gerathen war, welche ein fasslicheres und daher gesteigerteres Interesse für das Volk boten, als das Schöne selbst.

Es gereichte daher der Vorschub, welchen in frühern Zeiten die Kunst im Volke erhielt, ihr so zum Vortheil, als er ihr jetzt zum Nachtheile gereichen muss, wenn ihre Interessen nicht durch wahrhafte Sachverständige überwacht werden.

## X.

## Das Ideal und die Individualität.

Wenn die Erscheinung ursprünglich vollkommen aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen ist, d. h. dass ihre Form das reine Gepräge der Zweckmässigkeit enthielt, die ihre Idee klarer erkennen liess, so wirkten die mit der Zeit entstandenen complicirten Verhältnisse auf die lebendige

Substanz so ein, dass die in derselben enthaltenen Züge der Naturintention undeutlich wurden.

Die bildende Kunst, welche aus diesen Zügen einer das Gesetz des Schönen verbergenden Realität das ursprüngliche Naturverhältniss wieder herzustellen hat, um die Schönheit zu offenbaren, bewerkstelligt dies dadurch, dass sie die wesentlichsten Formen, mit Rücksicht auf die darin ausgesprochene Naturabsicht, von den Particularzufälligkeiten läutert. Aus den durch den Prozess des Wahlverwandtschaftlichen hervorgegangenen complicirten Formen der Erscheinung überhaupt extrahirt sie, in der Auffassung des Allgemeinen, die Idee.

Ein solches Verfahren wird die Idealisirung genannt. Sie stellt sich in der Kunst als eine Nothwendigkeit heraus, da nur so das Gesetz des Schönen gewonnen werden kann, welches in der Realität nur selten rein zu Tage liegt, da die mannigfachen äussern Beziehungen dem Lebenstriebe der Materie eine ins Unendliche modificirte Richtung geben.

Das Ideal, als ein möglichst reiner Extract aus dem Allgemeinen, erheischt zugleich noch eine Bewahrheitung in dem Besondern, wenn es nicht immer zu einem beschränkten Resultate führen soll, wie man dieses während des Verfalls der Kunst wahrzunehmen oft Gelegenheit hat, wo der Begriff des Ideals, nur einseitig aufgefasst, jenen leeren Formenschematismus entstehen liess, der im Verein mit einer Phantasie, wie reich sie auch an sich sein mochte, im Vergleich zu den Naturconsequenzen der wirklichen Erscheinung, bald erschöpft war.

Der unendliche Reichthum der Naturformen, welchen die Kunst mit Bezugnahme auf das Schöne zu ergründen

hat, entspringt aus einem Gesetz, das um deswillen für sie von grosser Wichtigkeit ist.

Es ist dieses das Gesetz der Individualität oder der Eigenthümlichkeit, die jeder Stelle der Erscheinung, wie gross oder wie klein sie auch sei, zukommt. Denkt man sich zwei Substanzen von ganz gleicher Beschaffenheit in ein und demselben Moment ihrer beginnenden Entwicklung begriffen, so werden sie mindestens ihrem örtlichen Verhältnisse nach von einander verschieden sein, denn wo die eine der Substanzen sich befindet, kann in derselben Zeit die andere nicht sein. Schon dieser Umstand ist hinreichend, die auf sie einwirkenden Kräfte ihrer Wirkung nach ins Unendliche zu modificiren, was am Ende einen augenfälligen Unterschied zwischen beiden herbeiführt, der die individuelle Gestaltung gleichartiger Körper ausmacht. Da aber die aus der Allgemeinheit extrahirten Formen sehr beschränkt sind, so würde die Kunst durch sie nicht zum Resultate der Schönheit gelangen können. Denn die allgemeine Form ist nichts Anderes als nur eine Zusammenstellung aus Vielem, dem die wahre Lebensfähigkeit nicht in dem Grade innewohnen kann, als sie das Geistige oder Schöne erheischt, weil ihr die innige organische Verbindung der natürlichen Consequenzen des besondern Falls abgeht, in welchem sich das Schöne bewahrheitet.

Eben so wenig, wie man nun durch einseitiges Streben nach der idealen Allgemeinheit zum Resultat der Schönheit gelangen kann, wenn ihr nicht zugleich die Consequenz der Individualität zum Grunde liegt, eben so wenig wird die lediglіche Darstellung einer bestimmten Realität dazu

führen, wenn deren Bedeutung nicht in dem Sinne der idealen Allgemeinheit gewonnen ist.

Das Allgemeine muss daher zu dem Besondern immer in einem gewissen Verhältniss stehen, von dem Beides so innig durchdrungen ist, dass daraus die Erkenntniss einer dadurch bewerkstelligten gesteigerten Lebensfähigkeit ersichtlich wird.

Dieses Verhältniss stellt der Styl fest, welcher, nach besondern Zwecken einen gewissen Sinn der Erscheinung zu offenbaren, entweder die ideale Allgemeinheit oder die individuelle Wahrheit in der Darstellung mehr oder weniger dominiren lässt.

Wie der Styl selbst durch einen erhöhten Grad seiner Geltendmachung die Erscheinung in überlebensgrosser Form so darzustellen vermag, dass die Verdeutlichung des Ursächlichen in den erhabenen Zügen der idealen Allgemeinheit den menschlichen Geist in der Ahnung des Unendlichen auflöst, so vermag er nicht weniger, in vorsätzlicher Selbstverleugnung nach der entgegengesetzten Seite hin sich in das Unendliche des Concreten zu versenken, um in der eigensten Naturform ihre Idee mit der Art und Weise ihrer Versinnlichung auszudrücken.

Eine Wendung, welche die Kunst besonders in den Niederlanden im 17. Jahrhundert nahm, wodurch die Erscheinung zu ihrem selbstständigen Rechte gelangte, das sie zu einer Zeit eingebüsst, wo man vermeinte, in der angenehmen allgemeinen Form das Schöne zu besitzen.

## XI.

## Die bildende Kunst im Verhältniss zur Philosophie und ihre unberufenen Kritiker.

Wenn Kunst und Wissenschaft erst in der Philosophie ihrer höchsten Bedeutung inne werden, die in dem gemeinsamen Zweck der Offenbarung des Ursächlichen oder Göttlichen enthalten, so unterscheidet sich die Erstere von der Letztern noch wesentlich dadurch, dass die Wissenschaft zugleich in ihrem praktischen Zweck zu einer gewissen Vollendung geführt werden kann, während die bildende Kunst lediglich in ihrem höchsten Zwecke gedeiht, der als höchster und letzter fortwährend um seiner selbst willen zu verfolgen ist.

Es hat die Kunst dieses mit der Philosophie gemein. Wenn indessen der höchste wissenschaftliche Aufschluss nur erst in der Philosophie gewonnen werden kann, durch die Enthüllung des Begriffs, so zeigt sie sich um deswillen in der Kunst als ungenügend, da ihr Bereich nur das Dingliche oder die Erscheinung umfasst, dessen Ausdruck zwar Analogien dieser Begriffe sind, sich aber in dem Medium des für sie beschränkten Wortes nicht erledigen lassen.

Gleichwohl gelangt die bildende Kunst zu den höchsten Resultaten des Wissens und Vermögens: zur Offenbarung des Schönen.

Es geht hieraus hervor, dass sie ihr selbstständiges Bereich haben müsse, und in Wahrheit ist die bildende Kunst in ihren bedeutend-

sten Werken auch nichts Anderes als der Ausdruck der Philosophie der Erscheinung.

## Zusatz.

Weder der Philosoph im gewöhnlichen Sinne, noch der Kunstgeschichtsforscher, viel weniger der sogenannte Schöngeist, können daher berufen sein, die bildende Kunst und ihre Werke kritisch zu beleuchten; denn wie gross auch der Umfang ihrer erworbenen Kenntniss sein mag: zu einer hierbei unerlässlichen Kunstwissenschaft, welche das Urtheil des Kunstschönen in der Erkenntniss des Ursächlichen bedingt, ist nur erst zu gelangen, wenn das Verhältniss der Erscheinung zum Beurtheiler sich bereits bei wirklicher Ausübung der Kunst in einer Weise documentirt hat, dass es ihm möglich wird, die Terminologie der Ausdrucksart, die sich bis zu den innersten Feinheiten der Lebensbedingungen erstreckt, zu verstehen.

Jene Sammlung von Kenntnissen, selbst Derjenigen, die man Kunstgelehrte nennt, sind, genauer betrachtet, nur eine Sammlung äusserer Merkmale von Kunsterscheinungen, mit deren Hülfe zwar manche schätzbare kunstgeschichtliche Forschung und Betrachtung angestellt werden kann; schwerlich ist man aber im Stande, das Wesen der Kunst selbst damit zu erörtern, und die neueste Zeit liefert den Beweis in weitläuftigen Abhandlungen, wie man in Ermangelung einer wahren Kunstwissenschaft nur den Irrthümern Vorschub leistet, wenn man mit Hülfe von Beobachtungen, selbst wenn diese kunstgeschichtlich tief wären, glaubt zur Aufstellung von Theorien berechtigt zu sein.

Noch unverzeihlicher aber ist es, wenn Philosophen von Fach, die sonst in keiner nähern Beziehung zur bildenden Kunst stehen, sich beigehen lassen, ältere Meisterwerke ihrer Kritik zu unterwerfen; denn von diesen muss gefordert werden, dass sie von dem Bereiche ihres Wissens eine wahre Kenntniss haben.

Mag immerhin die Welt glauben, vermöge ihrer Erfahrung über bildende Kunst mitreden zu dürfen, da ihr noch nicht gründlich eröffnet worden ist, in wie weit ihr dies gestattet sei: der Philosoph sollte mindestens hier eine Ausnahme machen, als er wissen muss, wie weit es das Verhältniss der bildenden Kunst zu andern geistigen Gebieten im Allgemeinen zulässt.

Der Nachtheil, welcher ihr bereits seit langer Zeit daraus erwachsen ist, dass Jeder sich unter dem Schein der Kunstgelehrsamkeit für berufen hält, Kunstwerke zu kritisiren, der über das, was sie als ein natürlich Gegenständliches vorstellen, geistreich und poetisch zu sprechen vermag, trifft kein anderes Fach in dem Grade, weil man hier eher zugiebt, dass jedes seinen Mann erheischt.

Wie sollte auch dies anders sein, da, wie oben gezeigt worden, jene Männer, die der Kunst um Vieles näher stehen, sich zu so argen Missgriffen verleiten lassen.

Insbesondere nehmen die Archäologen gern das Recht der Kennerschaft in Anspruch, und doch erstreckt sie sich in Wirklichkeit im besten Falle nicht weiter, als auf die Kenntniss des Verhältnisses der äusserlichen Beziehungen, in welchem die Kunsterscheinung zu den derzeitig übrigen Wissensgebieten stand, wodurch sie kunstgeschichtlich bestimmbar wird. Wenn es sich aber darum handelt, den selbstständigen Kunstwerth solcher Erscheinungen aus

ihnen selber herzuleiten, werden sie stets in Verlegenheit gerathen. Also auch von diesen, wie verdienstlich auch ihre Forschungen in anderer Hinsicht sein mögen, kann die Kunst nicht die Feststellung und Beleuchtung erspriesslicher Kunstprincipien erwarten, vielmehr haben sie bereits nicht wenig durch solche Bestrebungen zu mannigfachen Irrthümern Anlass gegeben, und gerade sind diejenigen unter ihnen am gefährlichsten, welche bereits in dem Rufe einer grossen Gelehrsamkeit stehen.

Was soll man dazu sagen, wenn man unter Anderm die Behauptung aufstellen hört: dass in der bildenden Kunst von einem Style nicht die Rede sein könne? —

Wenn hier das Verhältniss kunstgelehrter Nichtkünstler, die es sich zum Beruf erwählten, gewisse äusserliche Beziehungen der Kunst festzustellen, angedeutet worden, so soll damit einer unbedingten Competenz des ausübenden Künstlers durchaus nicht das Wort geredet werden. Wie die Welt sich berufen fühlt zu philosophiren und gleichwohl nur sehr wenige wahre Philosophen hat, so wird es auch in der bildenden Welt zur Zeit nur immer wenige wahre Künstler und Kunstverständige geben. Nur Diese sind Jenen gegenüber zu stellen, wenn sie vermeinen, durch ihre Theorien dem Künstler einen grossen Dienst zu erweisen, von denen in Wirklichkeit nur höchst selten für ihn ein wahrer Nutzen zu gewärtigen steht.

## XII.

## Die Tendenz und der Zweck der bildenden Kunst.

Wie in der lebendigen Substanz (X.) die Intention der Formen ursprünglich rein ausgeprägt war, so stellt sich auch der Geistesprozess rein in den Producten des Vernünftigkeitstriebes dar. In gleicher Art wie dort ist hier später der Zweck in dem vom innern Lebenstrieb zu bewältigenden angehäuften Material verloren gegangen, den die Wissenschaft wieder aufzusuchen hat.

Die Kunst, als Darstellerin des Schönen, Geistigen oder Göttlichen der Erscheinung, hat ihrer eigensten Natur nach eine religiöse Tendenz, der man gleich bei ihrem Beginn genügte, da es die Eigenthümlichkeit des ungeschmälerten Vernünftigkeitstriebes ist, dass seine Bestrebungen immer von dem Wesentlichen ausgehen. Denn, als selbst wesentlich, ist der Trieb der Vernünftigkeit die nächste prozessualische Action, das Wesentliche mit dem Wesentlichen in directe Beziehung zu setzen.

In den Zeiten der höchsten Kunstblüthe, wo der Geist, sich selber erkennend, dieses primitive Beginnen in höchster Naivität sanctionirt (I.), gelangt die Kunst in einem wahren Selbstbewusstsein durch diese Richtung zu alle den Consequenzen, welche die Erreichung des Schönen bedingt.

Die nachmalige Verkennung der Kunsttendenz ist daher als ein Hauptgrund der Schwankungen anzusehen, wodurch die edelsten Kräfte im Kunstgebiet sich zersplittern.

Wie sehr man sich in der modernen Kunst auch bemühen mag, die Realität der Erscheinung bis zur frappantesten Illusion treu darzustellen: ohne ihre eigentliche Tendenz empfunden oder erkannt zu haben, bleibt ihr Wirken nur ein unerspriessliches.

In jener Zeit, wo in dem Streben, den Sinn mehr zu reizen als das Gemüth zu erbauen, die wahre Kunsttendenz bereits verloren ging, waren die Meister freilich noch gross genug, um dabei noch dem innern Lebensfonds der Erscheinung Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, wie sehr er auch durch angenehme Charakteristik gefährdet wurde, die allmählig zur äussern Reflexion führte, welche nachmals das Verderben der Kunst wurde, indem damit ihre Selbstständigkeit verloren ging.

Das Schöne in der neuern Kunst ist unter diesen Umständen, wo man mehr dem äusserlichen abstracten Gedanken nachhängt und sich die Resultate Anderer zu Nutze machen will, ohne ihren organischen Ursprung und ihre tiefere Bedeutung zu kennen, nur den einzelnen Talenten zugänglich, deren instinctiver Kunsttrieb entweder in der geistigen Darstellung der Erscheinung an sich oder in Beziehung auf das Religiöse innere Befriedigung schöpft.

Hat man früher schon das sinnlich Reizende zu einer Bedingung des Schönen erhoben, während es doch nur äusserliche, zufällige, charakteristische Eigenschaften des Gegenständlichen sind, so setzte sich die Ansicht, dass die Kunst zum Vergnügen berufen sei, endlich mit einer Zähigkeit fest, gegen die um so schwerer anzukämpfen ist, als das Richtige nur mit dem Verluste liebgewordener Täuschungen erkauft werden kann. — Wenn das Gute überhaupt den Menschen wohlgefällig anregt, ohne dass das

Vergnügen Zweck des Guten ist, so kann auch in der wohlgefälligen Kunst, als nothwendiger Bedingung der Versittlichung, die sie dadurch ist, dass sie das Zweckmässige der Erscheinung in der Offenbarung des Ursächlichen enthält, das Vergnügen nicht ihr eigentlicher Zweck sein.

Da ein Kunstwerk nur erst als solches erkannt wird durch die Offenbarung des Schönen oder Geistigen, so ist die Kunst, als eine potenzirte geistige Kraft, die sich sonach selber zur Erscheinung bringt, Zweck ihrer selbst; ihr Gegenständliches kann daher nicht ihr Zweck sein, sondern dieses ist nur ein Vehikel ihrer Bewahrheitung. Noch viel weniger darf daher auch der Zweck der bildenden Kunst in den äusserlichen Beziehungen desselben gesucht werden.

Am angemessensten erscheint sonach der bildenden Kunst das Gegenständliche, welches mit ihr die religiöse Tendenz gemein hat. So wurde denn auch die göttliche Kunst, als anschaulicher Ausdruck der Empfindung des Höchsten, im classischen Alterthum als die geeignetste Offenbarerin in seinem Ebenbilde dem menschgewordenen Göttlichen erachtet und so mit der Erkenntniss ihres wahren Zweckes und der Kraft des Selbstbewusstseins das Schönste hervorgebracht.

Gleicherweise verhielt es sich in der christlichen Kunst, bis der sinnliche Mensch den Zweck der Kunst in dem Gegenständlichen oder Aeusserlichen verlor; eine Folge ähnlicher Collisionen, in die bereits die Kirche gerathen war.

Wie es besonders den Niederländern vorbehalten zu sein schien, ihre blutigen Kämpfe auszufechten, so nahm auch vorzugsweise nun die Kunst bei diesem bewundernswerthen Volke die Tendenz eines Rationalismus in sich auf,

der in seinen Formen dem bolognesischen einseitigen Idealismus Hohn zu sprechen schien, welcher zuletzt sein Heil in einem Eklekticismus suchte, aber nicht finden konnte, da ihm der Nerv der innern Lebensconsequenz fehlte.

Dieser Rationalismus aber ist nicht «der trockene Verstand, der den Himmel leer gemacht hat,» sondern ein Rationalismus, der das Himmlische oder Göttliche mit vernünftiger Empfindung schon hier auf Erden zu finden wusste.

Wenn früher in dem religiösen Sinn der Verherrlichung Gottes die Kunst in ihren Werken als ein würdiger Schmuck verschönernd ins Leben drang, so konnte es nicht fehlen, dass, bei der Verkennung ihrer Tendenz, sie endlich zu einem die Sinne reizenden Mittel des Zierraths und des Luxus herabsank, und noch scheut man keine Mühe, um jene angenehmen Täuschungen hervorzubringen, die um ihrer Aeusserlichkeit willen von der Menge, welcher ein in dieser Art wirkender Künstler sich gleichstellt, höher geschätzt werden als wahre Kunstwerke, deren Verständniss den hohen Grad geistiger Bildung bedingt, den die Erkenntniss des Schönen erheischt, in dessen Allgegenwart der Mensch so befangen ist, dass er das Vorhandensein desselben in Wirklichkeit nur schwer gewahr wird, geschweige in der Kunst, deren Ausdruck zugleich das fremde Element der geistigen Terminologie enthält.

## XIII.

## Die bildende Kunst als sittliche Nothwendigkeit.

Wie in der Philosophie sich die Strahlen alles Wissens brechen und zur wahren Bedeutung in dem reinen Begriff gestalten, so gewinnt erst die Welt der Erscheinung in der bildenden Kunst ihren anschaulichen Sinn in der Offenbarung ihrer Idee.

Wie die Philosophie so ist auch die Kunst eine Nothwendigkeit; denn beide sind Manifestationen des Geistes, dessen Bestimmung es ist, sich überall zu bethätigen und selbst zu wissen, in der übersinnlichen wie in der sinnlichen Welt.

Im Menschen offenbart sich seine erste Regung hierzu im Vernünftigkeitstriebe, der mit schöpferischer Kraft, in der seine Gottähnlichkeit beruht, hier wie dort die Stadien seiner Entwicklung bis zum höchsten Selbstbewusstsein durchläuft.

Wie die Philosophie die Bethätigung des Geistes ist, sich selbst zu wissen in der übersinnlichen Welt, so ist sie es gleichfalls bei der Kunst in der sinnlichen.

Philosophie und Kunst werden daher, wie der Geist, immer existiren, obgleich beide Gebiete ihrer Tendenz nach so häufig der Verkennung preisgegeben sind.

Diese Verkennung ist nichts Anderes als eins jener Hemmnisse, die schon der Substanz bei dem reinen Ausdruck der Intention im Wege stehen. Der innere Lebenstrieb, der eben geistig ist, ist aber ein ewiger, und sein

Kampf mit der Unbill des Bösen nichts als die That, durch die er sich selbst begreift.

Ein verkehrter Priestereifer, der sich so oft der Philosophie, in vermeinter Religion, feindlich gegenüberstellt, giebt dadurch nur zu erkennen, wie er das Wandelbare nicht von dem Ewigen zu unterscheiden vermag.

Eine gleiche Verkehrtheit übt die moderne Kunst aus, wenn sie sich der Religion, durch die sie nur zur Vollkommenheit gelangen kann, abhold zeigt, indem sie gleichfalls das wandelbar Rituelle für das Religiöse selber nimmt.

Beide Irrthümer lenken den Geist, der das Bestreben hat, auf dem directesten Wege zu sich selber zu gelangen, von seiner Richtung ab und modificiren seinen Ausdruck bis zur Entstellung seiner Intention.

So wie in der Substanz die Intention der Erhaltung und Dauer durch die Art und Weise ihrer Zweckmässigkeit ausgesprochen ist und der Lebenstrieb die zeitweiligen Hemmungen ihres Prozesses zu überwinden strebt, so liegt es auch in der Bestimmung des Menschen, seine Wohlfahrt zu begründen, wozu ihm in der Vernunft das Mittel gegeben ist, indem er durch sie das Zweckmässige zu erkennen vermag.

Wenn nun der menschliche Geist bis zur Entwicklung derjenigen Kraft, die erforderlich ist, sich selber zu wissen, gleichfalls gewissen Hemmungen unterworfen ist, die in dem Gange der Philosophie zu erkennen sind, woraus ihm die Mittel seiner Kräftigung erwachsen, so ist zugleich die materielle Wohlfahrt nicht minder eine gleichbegründete Forderung, da sie, wie gezeigt worden, schon in der Intention der Substanz als solche ins Leben tritt.

Wie nun die Philosophie der Quell des Geistes ist, der in dem Strome seiner Bestimmung endlich zu sich selber zurückkehrt, so ist seine verkörperte Form nicht weniger in der bildenden Kunst dieser Bestimmung unterworfen, damit der Mensch, der eben so wohl Geist als Körper ist, endlich der höchsten Gabe im Selbstbewusstsein theilhaftig werde.

Die bildende Kunst hat daher nicht nöthig, wie eine vornehme Bettlerin um Connexionen zu bitten, die Mittel ihrer Existenz zu erlangen, jeder Staat muss sie ihr gewähren, wenn er seine höhere Bestimmung wahrhaft erkennt.

## XIV.

## Die höhere und niedere Realität der Erscheinung.

Solang die bildende Kunst ihre Vorwürfe aus der Religionsgeschichte nach kirchlichen Zwecken entnahm, war sie vorzugsweise auf die Darstellung des Gegenständlichen der höchsten Realität gerichtet.

Nichtsdestoweniger hatte man aber schon erkannt, dass der lebendige Naturgeist, als ein überall gegenwärtiger, auch den Erscheinungen der niedern Realität zukomme. Denn abgesehen von der in der höhern Realität deutlicher ausgesprochenen Intention, musste schon ihre Materie auch als solche in Betracht gezogen werden, da in der auch hier enthaltenen Lebenskraft der geistige Fonds der höhern Realität sich erst zu einem Ganzen und Schönen potenzirt.

Jene Vernunftkämpfe, welche die Hierarchie dadurch gewaltsam hervorgerufen, dass sie die wandelbare Form

dem sie modificirenden Zeitgeist als stabil vindiciren wollte, drangen mit ihren geistigen Consequenzen auch in das Gebiet der Kunst, und wie der Mensch endlich zu seinem angestammten Recht gelangte, so wurde auch nun die Kunst von ihrem Ritualzwange befreit und die Erscheinung mehr als solche an und für sich in ihrer Selbstständigkeit betrachtet, da sie schon vermöge des ihr innewohnenden Geistes oder der Schönheit einen Anspruch auf künstlerische Darstellung hatte.

Die hieraus entstandenen niedern Zweige der Malerei, die nach dem Grade ihrer höhern oder niedern Realität, welche das ihr innewohnende Maass des Geistesfonds bestimmt, classificirt werden, gelangten vorzugsweise in den Niederlanden zur höchsten malerischen Vollendung.

Dass diese in der umfassendsten Bedeutung zur Zeit des classischen Alterthums in Griechenland einer höhern Cultur bereits unterworfen wurden, ist irrthümlich oft von solchen bezweifelt worden, welche die Behandlung von Gegenständen der niedern Realität für die Kunst als unwürdig betrachten. So wenig es indessen in der höchsten Wissenschaft, der Philosophie, als unedel angesehen werden kann, wenn sie Dinge ihrer Betrachtung unterwirft, die vom conventionell-sittlichen Standpuncte aus als trivial angesehen werden, eben so wenig kann dies von der Kunst gesagt werden, wenn sie sich in die niedrigste Sphäre der Erscheinungswelt begiebt; um so weniger, als in beiden Zweigen des menschlichen Wissens und Vermögens dieses als eine Nothwendigkeit erscheint, um ihr gesammtes Bereich wissenschaftlich und artistisch festzustellen.

„Hier wie dort wird das Niedrigste nur als eine Modification des Höchsten aufgefasst; daher in Meisterwerken

der niedrigsten Gattung ein eben so reiner und tiefer Sinn vorherrschend ist, als in denen der höchsten. Ein Missgriff des Gegentheils dient daher nur zum Beweise, dass der Bildner nicht in den eigentlich artistischen Sinn solcher Erscheinungen eingedrungen ist, wie man dies in der modernen Richtung der Genremalerei so oft wahrzunehmen Gelegenheit hat.

## XV.

## Allgemeine Bedingungen bei Ausübung der Kunst, und das Verhältniss des Gegenständlichen zum Kunstschönen.

Nur mit Ernst, Würde und Gemessenheit kann die bildende Kunst ihr Ziel erreichen. Denn wenn schon die Wissenschaft alles von dem Tone ihrer Behandlung ausschliesst, was diesen Eigenschaften zuwiderläuft, selbst wenn sie sich auch nicht mit der höchsten Wahrheit befasst: um wie viel mehr die bildende Kunst, die stets dem Höchsten, der Schönheit, zugewendet ist.

Scheint auch oft die Wahl des Gegenständlichen dem zu widersprechen, da auch das der Erscheinung eigenthümliche Aeusserliche, als bestimmter Ausdruck des Lebendigen, Anspruch auf Berücksichtigung hat, so besteht dieser Widerspruch nur eben in dieser Wahl des Gegenständlichen, das nur als ein zufälliges äusseres Mittel zu betrachten ist, von welchem die Kunst ihre Consequenzen herleitet, um zur Schönheit zu gelangen, die nicht als ein ausschliessliches Recht einzelner Erscheinungen genommen sein will.

Ein Gegenständliches, das seinem Aeussern nach der Eigenschaft des Ernstes, der Würde und Gemessenheit nur wenig entspricht, ist deshalb von der künstlerischen Darstellung noch nicht auszuschliessen, und es wird sich später zeigen, wie die Kunst auch bei dergleichen Vorwürfen Bedeutendes hervorzubringen wusste, ohne gerade solcher Eigenthümlichkeit Eintrag zu thun, die jener Haltung zu widerstreben scheint.

Es kommt hierbei vornehmlich auf das Verhältniss an, in welches das Gegenständliche überhaupt zum Kunstschönen zu setzen ist. Dieses Verhältniss hat man seit dem Verfall der Kunst fast gänzlich aus den Augen verloren, und besonders ist es daher die schwache Seite der neuesten Zeit, dass sie an dem Gegenständlichen mäkelt oder haften bleibt, und in einem ausgeklügelten Gedankenspiel, das sie mit demselben verknüpft, das Wesentliche der Erscheinung sucht, und daher nicht finden kann.

## XVI.

## Die dem Wesen der bildenden Kunst zuwiderlaufenden Elemente in Verfolg ihrer neuesten Richtung.

### a) Das misskannte Verhältniss der Malerei zur Poesie.

Aus solchen abstracten Ideenverbindungen, die eine unheilvolle Verwirrung der Begriffe hervorgebracht, haben sich endlich gewisse Gattungen der Malerei gebildet, die ihrem Wesen nur wenig entsprechen; insbesondere ist

ihr das misskannte Verhältniss der Poesie zur Malerei schädlich geworden, aus welchem sich vornehmlich viele Verirrungen herschreiben.

Es muss einleuchten, dass in der bildenden Kunst nur der directe Weg zum Schönen ihr eigentlicher sei. Die Schönheit der Erscheinung ist aber nicht in der Abstraction, sondern in der Erscheinung selbst, daher kann sie auch nicht in der poetischen Abstraction für die bildende Kunst enthalten sein. Sie bedarf der poetischen Mittel durchaus nicht ihre Aufgaben zu lösen und muss schon deshalb auf sich selbst angewiesen sein, weil sie es lediglich mit einem einzelnen Moment des Zuständlichen der Erscheinung zu thun hat, dessen Auffassung durch die daran geknüpfte poetische Reflexion keinen Vorschub gewinnt, weil mit dieser Reflexion keine bildnerische Schönheit zu erreichen ist.

Was man in der Poesie das Poetische nennt, ist in der bildenden Kunst, genau betrachtet, das Malerische oder Plastische, und nur solang ein Werk der bildenden Kunst in den Schranken des Malerischen oder Plastischen sich hält, ist es auf seinem Grund und Boden, den es ohne Gefahr seine Selbstständigkeit zu verlieren nicht verlassen kann.

Daher kommt es, dass im Sinne der Jetztzeit »poetisch« aufgefasste Bilder oft aller Schönheit ermangeln, während die der ältern Meister schön sind ohne solche Auffassung.

Dass man in der neuern Zeit glaubt in der bildenden Kunst der Poesie nicht entrathen zu können, hat seinen Grund in den Eigenthümlichkeiten, welche das ganze Gebiet der Erscheinungswelt mit denselben Consequenzen ent-

hält, wie das der Poesie. Diese Consequenzen, ihrer Aeusserung nach verschieden, nimmt man nicht als Analogieen, sondern man betrachtet sie als Eigenthümlichkeiten der Pöesie, die man der Erscheinung anzudichten strebt und dabei kaum gewahr wird, wie sehr dies ihrer Natur zuwiderläuft.

Was irgend eine Kunst wesentlich ist, ist sie wesentlich durch ihre Selbstständigkeit. Sie braucht sich immer ganz, denn sie hat immer im Sinne des Universellen zu wirken, wenn sie das Schöne erreichen will; denn das Gesetz des Schönen begreift das Universelle in sich. Sie kann daher nicht willkührlich ausschliessen, was zu ihrem Wesen gehört, und was sie ausschliessen kann bei Verfolgung des Schönheitszweckes, gehört nicht zu ihrem Wesen.

### b) Die unharmonische Verstärkung des dramatischen Ausdrucks.

Wenn, wie bereits oben gezeigt worden (IX.) die bildende Kunst sich immer ihr höchstes Ziel vorstecken muss, um wahrhaft erspriesslich zu wirken, so muss alles, was davon abführt, auch irrthümlich sein. Jene poetische Richtung ist schon um deswillen unstatthaft, als damit in der Regel ein zu grosses Interesse für das Begebenheitliche oder für das Zuständliche der darzustellenden Erscheinung als solches an den Tag gelegt ist, wodurch das Schöne immer mehr oder weniger beeinträchtigt wird.

In den bessern Zeiten der Kunst hielt man sich daher entweder durch einen richtigen Gefühlstact, oder mit philosophischer Einsicht von den ausgeklügelten Manipulationen und äussern Gedankenspeculationen, welchen jetzt das Gegenständliche sogenannt geistreich und poetisch unterwor-

fen wird, entfernt. Einen hieraus in den classischen Kunstwerken — die der Blüthenzeit Griechenlands nicht ausgenommen, — entstandenen gewissen Indifferentismus des Zuständlichen ist man geneigt, als ein Zeichen des Unvermögens in Handhabung des Vorwurfs zu betrachten, so tief auch die Erscheinung an sich aufgefasst sein mag.

So ist man denn endlich jetzt in den Besitz einer » ausgebildeten Historienmalerei « und einer Malerei der »Romantik« gelangt, und thut sich nicht wenig auf den dramatischen Fortschritt in diesen Zweigen zu gute.

Möchte man indess lieber jene scheinbare Unbehülflichkeit in Handhabung des Dramatischen, wie sie sich in wahren Meisterwerken zu erkennen giebt, begreifen lernen, statt mit poetischen Fictionen das helle Licht der bildenden Kunst durch gemachte Räthsel zu trüben, deren Lösung ihr nicht obliegt. Für sie giebt es nur ein Problem, das ist das Problem der Schönheit, das nur dem unbefangenen reinen Gefühl, wie dem höchsten Kunstbewusstsein auf directem Kunstwege zugänglich ist.

Jene Unbehülflichkeit ist nichts Anderes als ein naives Beharren innerhalb der Grenzen, welche die bildende Kunst unbedingt fordert, um, in sich gesammelt, zu diesem ihrem einzigen Ziele zu gelangen, das nur in der Erscheinung, und nicht in dem Begebenheitlichen oder dem Zuständlichen als solchem zu suchen ist; denn es ist dies nur eine für einen Moment fixirte äussere Consequenz der Erscheinung, die immer noch anders gedacht werden kann (VII.). Wenn grosse Meister diese Consequenz nicht auf die Spitze stellen, so wollen sie eben damit ausdrücken, dass dies nicht die eigentliche Pointe der Aufgabe für sie sei, sondern nur die Schönheit ist es, welche sie vom gleichgültigsten

Anlass herzuleiten, und dabei ihre ganze Kunst zu entfalten wissen.

Nennt man die auf solche Weise erreichte Schönheit ihrer Wirkung nach poetisch, so muss man wissen, dass diese Wirkung nicht auf poetischem Wege gesucht werden kann, sondern auf rein bildnerischem sich von selbst ergiebt.

### c) Die unharmonische Verstärkung des Charakteristischen.

Bei dem Streben der modernen Kunst, das sich trotz ihrer Poesie so oft in die Realität der darzustellenden Erscheinung verliert, ohne zu dem Resultat der Schönheit zu gelangen, hat auch die Malerei ihren eigentlichen Charakter verloren, indem man ein zu grosses Gewicht auf das Charakteristische des darzustellenden Gegenstandes selber legt. Dieser Mangel an richtiger Auffassung entspringt aus dem Mangel eines wahren Kunstbegriffs, dem so oft selbst bedeutende Talente der Jetztzeit erliegen.

Wenn jede Zeit ihre eigenthümlichen Forderungen hat, welche die Kritik respectiren muss, um den Zügen des Zeitgeistes keine Gewalt anzuthun, da er der einige und sich ewig gleichbleibende Naturgeist ist, der sich nach einem nothwendigen Gesetze modificirt äussert, so kann dieser Mangel um so weniger Anspruch auf Schonung haben, als er der freien geistigen Entfaltung den gewaltsamsten Eintrag thut.

Der Werth wahrer Meisterwerke aus verschiedenen Zeiten, deshalb auch ihrem Aeussern nach verschieden, ist ihrem Grundwesen nach immer derselbe; denn das in ihnen dargethane Gesetz der Lebensconsequenzen, das

keine Form ausschliesst, ist das Positive, durch welches zur Schönheit zu gelangen ist. Was daher in der Kunst, welche diesem Gesetz ihr ewiges und festes Dasein verdankt, gegen dasselbe verstosst, muss als ein Irrthum bekämpft werden, der der Bestimmung des Geistes widerstrebt, sich rein zu manifestiren.

Unmöglich aber kann es die Eigenthümlichkeit einer echten Kunst sein, sich hauptsächlich in dem Charakteristischen des Gegenständlichen zu erkennen zu geben; denn das ist nicht ihr Wesen.

Es ist auch dies ein Irrthum der modernen Kunstansicht, für welche die Kunstwissenschaft, zu deren Begründung der jetzige Stand der Kunstverhältnisse so sehr drängt, das stabile Princip einzusetzen hat, da die classischen Kunstwerke selbst, die es in sich schliessen, verschwiegen wie die Natur selber sind.

### d) Der Irrthum des Zeitüblichen.

Da nur das Zeitübliche veränderlich, und nicht das Wesen der Kunst, das die Schönheit ist, so kann die Läuterung des Geschmacks nur gewonnen werden durch die der Kunst zum Grunde liegende reine Würdigung der Naturintention, womit sie das Schöne nur im Zweckmässigen vorführt.

Wenn nun auch die Formen des Zeitüblichen einer Gesetzlichkeit unterliegen, da sie aus der Willkühr entspringen, die selber nicht ausser dem Gesetze steht, so ist doch diese Willkühr jetzt nicht mehr, wie jener ungeschmälerte primäre Naturtrieb (V.) oder das höhere Kunstbewusstsein auf das Wesentliche gerichtet, wodurch eine so hohe

Kunstvollkommenheit erreicht ward, sondern die mit der Zeit so complicirt gewordenen Neigungen und Gewohnheiten bestimmen ihre Richtung, die sich daher bald mehr bald weniger von dem Ziele der Schönheit entfernt.

In solcher Schwankung hat man jene Mässigung verloren, die im Zweck des Schönen so erforderlich, und nur durch eine wohlbegründete Kunst wieder zu erlangen ist. Diese in den ältern Meisterwerken in jeder Hinsicht beobachtete Mässigung wird, bei einem jetzt so überwiegenden realistischen Streben, so oft für Unvermögen gehalten, weil die Erscheinung, als solche, häufig auf Verstärkung des Ausdrucks Anspruch macht.

Wäre mit solchem Ausdrucke des Realistischen die Kunst in Wirklichkeit abzufinden, dann würde sich freilich die moderne Kunst dreist an die Seite der alten stellen können, und schon durch ihre Illustrationen wäre ihr der Sieg gewiss. Aber wie treffend dieser Ausdruck seiner äussern Beziehung nach auch sein mag: zum Ausdruck der Schönheit trägt er nichts bei, weswegen er einer Modification zu unterwerfen ist, damit das Wesen der Erscheinung dominiren könne.

---

# ZWEITES CAPITEL.

## Erläuterung der Grundprincipien der Malerei.

### §. 1.

### Die bildende Kunst im Allgemeinen und die Malerei im Besondern.

Wenn die bildende Kunst sich mit der Darstellung der Erscheinung im Raum befasst, so will sie, wie dies aus dem Vorhergehenden einleuchtet, damit kein müssiges Spiel treiben.

Sie betrachtet die Erscheinung als einen verkörperten Ausdruck des Geistes (IV.) dessen Beziehungen zu dem denkenden und fühlenden Subjecte erst mit der Erkenntniss des Schönen (II.) klar werden, welches sie daher in seinen ursächlichen Bedingungen zu ermitteln und darzustellen sucht.

Das Vermögen, in diesem Sinne zu wirken, heisst Kunst. Ein Kunstwerk ist daher nichts Anderes als

das mit Geist und Empfindung in solcher Art zur Anschauung gebrachte Verhältniss des bildenden Subjects zu der darzustellenden Erscheinung in verkörperter Form.

Hierzu bedient sich die bildende Kunst verschiedener Darstellungsmittel, nach denen sich die verschiedenen Kunstarten bestimmen.

Die Malerei, welche hier besonders abgehandelt werden soll, stellt die Erscheinung durch Bestimmung ihrer Form und Farbe auf einer Fläche dar.

## §. 2.

## Die Erscheinung und die Empfindung.

Die Erscheinung wird dadurch wahrgenommen, dass sie vermöge ihrer Eigenthümlichkeit auf den Organismus des Beschauers einwirkt und so Empfindungen zu Wege bringt, die den Gegenstand als solchen erkennbar machen.

Es kommt daher zuvörderst alles darauf an, die Nachahmung der Erscheinung so zu bewerkstelligen, dass die durch sie hervorgebrachte Wirkung der der wirklichen Erscheinung möglichst identisch sei. Durch die dadurch allmählig gewonnene Einsicht in den Sinn der Erscheinung, und die gesteigerte Fähigkeit ihn in der Nachbildung auszudrücken, werden Kunstwerke hervorgebracht.

§. 3.

## Die reine und die gemischte Empfindung.

Die Empfindung, als Folge der Wirkung der Erscheinung auf den menschlichen Organismus, wodurch sie wahrnehmbar wird, ist entweder eine reine oder eine gemischte.

Sie ist rein, als der einfache Prozess, den die Erscheinung lediglich in Folge ihrer selbstständigen Eigenschaften mit dem Organismus eingeht; sie ist gemischt, wenn ihr noch fremde Elemente zum Grunde liegen, die als vorgefasste Meinung der unmittelbaren Anschauung Eintrag thun.

Da nun ein Kunstwerk (§. 1.) das Verhältniss des Subjects zum Object so auszudrücken hat, dass die Wirkung des Ersteren auf das Letztere als ein lebendiger Act dieses unmittelbaren Verhältnisses erkannt werde, wodurch die Beziehung beider Theile ihre klare Bedeutung gewinnt, welche die Kunst darzuthun berufen ist, so ist vor Allem darauf zu achten, dass die Empfindung bei Auffassung und Darstellung der Erscheinung eine möglichst reine sei.

§. 4.

## Die Empfindung im Verhältniss zur Gewohnheit.

Dem menschlichen Organismus wohnt die Mögung inne, die ein Mal vollführten Functionen, die eine Erscheinung veranlasst, zu wiederholen. Diese öfter wiederkehrende Veranlassung durch ein und dieselbe Erscheinung steigert

diese Mögung hierzu in einem solchen Grade, dass ein Theil der Erscheinung, die diese Steigerung hervorgebracht, schon hinreichend ist in seiner Wirkung, die Function des Organismus, welche die Erscheinung hervorgebracht, vollständig ins Leben treten zu lassen. Diese Kraft ist das Erinnerungsvermögen und die gesteigerte Mögung des Organismus, gewisse Functionen zu vollführen, ist die Gewohnheit.

Der Künstler hat daher sein Augenmerk darauf zu richten, dass die Disposition des Organismus nicht durch das Erinnerungsvermögen oder die Gewohnheit bestimmt werde, seine Functionen gleich den frühern bei ähnlichen Erscheinungen zu wiederholen; denn es steht ein für allemal fest, dass keine Erscheinung im Raume einer andern gleich sei (X.) und lediglich hieraus ergiebt sich der Reichthum der Erscheinung und ihrer Eigenschaften, welche die Kunst zu ergründen hat, was nicht möglich ist, wenn der Organismus nicht die Mögung hat, jeder Erscheinung nach ihrer absoluten Selbstständigkeit vermöge seiner Reaction speciell Folge zu leisten, oder mit andern Worten, wenn die Empfindung des Bildners nicht eine reine ist (§. 3).

## §. 5.

## Die Empfindung und die Vernunft in Beziehung auf die Kunstthätigkeit.

Nur vermittelst der Vernunft, als der Kraft der Erkenntniss, ist es möglich jene der Kunstthätigkeit verderblichen

Gewohnheiten, durch welche die Empfindung eine gemischte wird, zu entfernen.

So wie nun im Leben die Empfindung mit der Vernunft in einen Conflict tritt, wenn ihr richtiges Verhältniss gestört ist (V.) und es sich um die Action handelt, und aus diesem Conflict endlich, wenn die Vernunft die Empfindung geläutert, so dass die Erstere in der Letztern aufgegangen, das entsteht, was wir Tugend nennen, so kommt auch in der Kunst alles darauf an, die Empfindung vernünftig werden zu lassen, denn nur durch sie wird das Schöne hervorgebracht.

## §. 6.

## Die Nachbildung.

Im Verein der Empfindung und der Vernunft wird die Nachbildung der Erscheinung im Raum aus freier Hand unternommen. Diese enthält somit die Schätzung ihrer Verhältnisse, wie den Grad der physischen Mögung, die Wirkung der Nachbildung mit der des Vorbildes in Einklang zu bringen.

Das Kunstwerk enthält daher zwei Theile: den der Vernunft und den des Gefühls.

Beide haben zu einander in einem solchen Verhältniss zu stehen, dass der lebendige Sinn der Erscheinung dadurch erkennbar werde; denn in der Naturerscheinung an sich liegt er verborgen (§. 2).

## §. 7.

## Die Läuterung der Empfindung und die Originalität.

Auf dem Wege der treuen Nachahmung ist zuvörderst die Empfindung so lange durch die Vernunft zu leiten, bis die Mögung des Organismus, sich in der Nachbildung zu befriedigen, als eine directe Folge der Reaction des unmittelbar Angeschauten sich zu erkennen giebt; denn diese Beziehung der Erscheinung zum fühlenden Subject macht die lebendige Bedeutung der Erscheinung auf so mannigfache Weise anschaulich, als es Individuen giebt, welche in dieser Art selbstständig d. h. originell bilden.

Originalität ist daher in der Kunst eine nothwendige Bedingung, da nur durch ihr Verhältniss zur nachzubildenden Erscheinung eine neue Wahrheit derselben ins Leben tritt, die einen neuen und instructiven Aufschluss über ihre Bedeutsamkeit zu geben vermag.

Wenn jemand sich dieses Verhältniss eines Andern zu eigen machen will, so wird die Bedingung der Unmittelbarkeit verletzt, und mit ihr die reine Empfindung gestört; denn die in der Kunst zur Anschauung gebrachte neue Wahrheit ist als ein bestimmtes Verhältniss eines bestimmten Subjects zum Object nicht absolut traditionell, wohl aber ist sie fruchtbringend: sie schärft und erweitert den Blick, und fördert das Gefühl fürs Schöne.

## §. 8.

## Die Kunstübung.

Die Kunstübung ist das ämsige werkthätige Bestreben, die Nachbildung der Erscheinung endlich mit Leichtigkeit zu vollführen.

Dem Leiter solcher Uebung liegt es besonders ob, mit Sorgfalt darüber zu wachen, dass zuvörderst der Verhältnisssinn geschärft werde, da er die beurtheilende Instanz ist, welche alle Grenzen der Mässigung in Kunstwerken zu bestimmen hat. — Mit grosser Nüchternheit und der ruhigsten Prüfung sind die räumlichen Grenzen der darzustellenden Erscheinung vorerst nur im Allgemeinen zu bestimmen, wobei die Wärme des Formengefühls nicht vorzeitig zu steigern und in Thätigkeit zu setzen ist, von der erst später in erspriesslicherer Weise eine Ergänzung der feinern Differenzen zu gewärtigen, welche eine Sache des Bildnertriebes ist, dessen Ausbildung durch eine zu frühe Betheiligung leicht zurückgehalten wird durch die Collisionen, in welche Vernunft und Empfindung auf diese Weise gerathen. Mit andern Worten, der angehende Künstler muss sich gewöhnen, mit der Wärme seines Gefühles haushälterisch zu sein, damit er die Unbefangenheit der Anschauung und die Reinheit der Empfindung nicht verliere, wodurch nur erst die feine Wahrheit der Erscheinung gewonnen wird.

## §. 9.

## Der Contour und die Perspective.

Die Uebung geht von der äussern Begrenzung der Körper aus, die in einer Linie, dem Contour, zusammengefasst ist. Sie wird vorläufig nach Vorlegeblättern von bereits gefertigten Linien betrieben, deren Formen nach und nach in die speciellern Theile der vorzustellenden Körper eingehen.

In der Uebertragung der Formen der Erscheinung des Geübtern auf eine Fläche erblickt der Anfänger schon das, was ihm an der Erscheinung selbst entgangen sein wird, weil seine Aufmerksamkeit sich in dem Wenigern, das die Zeichnung giebt, mehr concentriren kann.

Eine neuere Lehrmethode geht mit Recht von der Ansicht aus, dass durch dieses Verfahren die in der Kunst so nothwendige Originalität bedroht ist (§. 7) und lässt daher den Anfänger von der unmittelbaren Nachbildung der Körper gleich von vorn herein ausgehen.

Obgleich der Contour in einer einfachen Linie besteht, so offenbaren sich schon in ihr eine Menge von Eigenthümlichkeiten, denen zu genügen die Erscheinung erheischt, wenn sie nicht in ihrer Wahrheit beeinträchtigt dargestellt werden soll, die den Ausdruck ihrer Existenz ausmacht. Diese beurkundet sich zunächst in der körperlichen Ausdehnung, welche in allen Richtungen den Raum ausfüllt.

Da nun der Contour die auf eine Fläche übertragene Linie ist, welche die absolute Grenze des Körpers angeben soll, so muss in ihr die Naturintention vollständig zu exi-

stiren vorwalten, die mit der Einsicht in die Modificationen der Linie gewonnen wird. Die Gesetze, unter welchen die einen Körper begrenzenden Linien, von einem gewissen Standpunct aus gesehen, auf eine Fläche richtig zu übertragen sind, sind Gegenstand der Wissenschaft der Perspective.

Da jedoch die grössten Mathematiker nur einen kleinen Theil dieser Gesetze in Beziehung auf die Curven zu ermitteln im Stande sind, so dient dem Künstler diese Wissenschaft bei Auffassung verwickelter Curvenformen, wie sie selbst der einfachste organisch lebende Körper enthält, wenn es auf die detaillirte Darstellung ankommt, nur zu einem schwachen Behelf.

Demzufolge ist der Künstler schon hier auf seine Empfindung angewiesen, der er um so zweckentsprechender genügen kann, wenn sie endlich eine artistisch geläuterte geworden.

Es wird hieraus einleuchten, warum die grössten Meister das Bedürfniss spürten, selbst dem Anschein nach treffliche Nachzeichnungen von andern anerkannten Meistern einer Correctur zu unterwerfen, wie dies Rafael bei den Contourstichen des Marc Anton gethan.

## §. 10.

## Die specielle und die allgemeine Form.

Ist der einfache Contour schon geeignet, eine bestimmte Erscheinung als solche erkennen zu lassen, wie dies z. E. eine Portraitsilhouette deutlich zeigt, so liegt dies darin,

dass hier schon ein Theil der Eigenschaften enthalten ist, welchen die gleichartige Erscheinung mit der nachgebildeten nicht gemein hat.

Diese Eigenthümlichkeit, welche, genau betrachtet, jeder Erscheinung zukommt, ist die Individualität, nach deren Erkenntniss der Künstler zu streben hat, um sich vor der der Kunst so verderblichen vorgefassten Meinung, durch welche nur Unrichtiges, Allgemeines oder Oberflächliches entsteht, zu schützen.

Das Studium individueller Formen läutert die Empfindung und erschliesst dem Blicke endlich in der einfachsten Erscheinung einen früher nicht geahndeten Reichthum von speciellen Naturwahrheiten, deren Erkenntniss dem Bildner einen Fonds verleiht, der seinen Producten erst wahre Tiefe gewährt, wodurch sie, bei aller Unscheinbarkeit, oft so gewichtig werden.

Die vielfach erkannten Naturconsequenzen führen in die Tiefe der Erscheinung und erfüllen das Gemüth mit der Ahndung des Unendlichen, wodurch erst die Begeistigung des Kunstwerks möglich wird, die nur erst ins Leben tritt durch die werkthätige willige Folgeleistung einer gesteigerten Empfindung, welche zum entsprechenden Ausdruck drängt, der nur dadurch erzielt wird, dass er bis dahin sich nur in den Schranken strenger Naturconsequenzen gehalten hat.

Dieser Ausdruck steht über der Erkenntniss, denn er ist das Werk der Empfindung, die in der Tiefe ihrer Wahrheit ihre Gewährleistung findet.

Um diese Stufe der artistischen Bildung zu erreichen, ist es nothwendig, für den Anfang darauf zu sehen, dass vor Allem die nachzubildende Form auch eine streng rich-

tige sei. Es wird dies dadurch zu erzielen gesucht, dass man erst von dem Allgemeinen ausgeht, um zu dem Speciellen zu gelangen, weil auf diese Weise das Resultat ein richtigeres wird, als umgekehrt, wo die etwaigen Irrthümer das Einzelne zuletzt, da auf diesem weiter gebaut wird, sich als eine erhebliche Differenz herausstellen würden.

## §. 11.

## Die Regel, die Bequemlichkeit und die Fertigkeit.

Das Gesetz, nach welchem die Erscheinung in ihrer Allgemeinheit darzustellen ist, enthält die Regel, durch welche zuvörderst der angehende Künstler geleitet wird. Es darf dies jedoch nach Maassgabe seiner Fähigkeit nur so lange geschehen, dass sie nicht später ein Hemmniss bilde, wenn es darauf ankommt, in die Gesetze der speciellern Form einzugehen. Im entgegengesetzten Falle entstehen jene Menge vorgefasster Meinungen, welche die zu läuternde Empfindung trüben und das Wahrheitsgefühl abstumpfen, durch dessen Erstarrung jeder Fortschritt gehindert wird.

Das Wahrheitsgefühl, welches einzig der Grund und Boden ist, in welchem die Erscheinung unendlich fruchtbringend aufgenommen wird, ist die Veranlassung jenes Reichthums in den scheinbar einfachsten Kunstwerken grosser Meister, von welchem die Mannigfaltigkeit der äusserlichen Gestaltung den kleinsten Theil ausmacht.

Aber schon in der Feststellung der äusserlichen Formen tritt dem angehenden Künstler ein Feind entgegen, der

um so gefährlicher ist, als er durch die Regel so leicht sein Vertrauen erschleicht.

Dieser Feind ist die Bequemlichkeit. Der ursprünglich gute Wille und die Kunstneigung finden meistens in ihr ihr eigentliches Hemmniss, indem man aus Missverständniss eine Ausdrucksart wählt, welche die Erscheinung bezeichnen soll, während sie doch als ein specieller Fall im Ausdruck ihr specielles Recht begehrt.

Bei einiger Anstelligkeit, die Regel so anzuwenden, dass in der Nachbildung einige Aehnlichkeit mit dem Vorbilde entsteht, ergiebt sich oft schon die Befriedigung, indem man das Plausibele für das Wahre hält. Hier hat die Empfindung ihren Grenzpunct erreicht; sie wendet sich nun zu der Manipulation, der Art und Weise der Ausführung, welche eigentlich eine willige Folgeleistung des Reactionsprozesses der Erscheinung selbst sein sollte (§. 5), und so entsteht die sogenannte Fertigkeit, die dem Begriff der unendlichen Natur und Kunst widerspricht.

## §. 12.

## Die Schattirung.

Ist die Grenze der Erscheinung im Raume durch den Contour bestimmt, so kommen, bei speciellerer Ausführung, noch andere Eigenschaften in Betracht, deren Natur festzustellen ist.

Ihre Existenz macht sich durch ihre Ausdehnung nach allen Seiten hin geltend, und wie der Künstler bereits in dem blossen Contour den Ausdruck ihrer Naturabsicht

erkennt und empfindet, so bieten sich auch hier unendlich mannigfache Eigenthümlichkeiten dar, die einen nähern Aufschluss über ihren Sinn gewähren.

Zunächst ist hier ein Verhältniss ins Auge zu fassen, in welchem die Erscheinung zum Lichte steht. Das Licht, als Leitungsmittel der Reaction der Erscheinung, ist Bedingung ihrer Wahrnehmung. Von einem Puncte ausgehend erhellt es den Körper auf denjenigen Stellen, die frei von ihm beschienen werden. Sie sind daher die wahrnehmbarsten und heissen Lichtstellen. Andere werden, durch ein undurchdringliches Hinderniss veranlasst, der Beleuchtung nicht theilhaft, diese heissen Schattenstellen. Diese sind nun gleichfalls ihrer Form nach begrenzt, und es ist möglich, sie als zusammenhängende Parzellen, deren jede eine Fläche bildet, innerhalb des entsprechenden Contours einzutragen.

Ist der einzelne Theil nun nach demselben Princip aufgefasst, wie dieses bereits bei dem Contour (§. 9) geschehen, so wird sich in den Formen dieser Flächen der Sinn der Erscheinung noch mehr verdeutlichen, der endlich in der Auffassung und Darstellung der Gesammteigenschaften durch den Grad der hierin enthaltenen Lebensfähigkeit, die in dem Verständniss ihrer ursprünglichen Bedingungen ihre Steigerung empfängt, zum wahren Ausdruck gelangt.

Diese die ganze Erscheinung formirenden Flächen sind vorläufig, abgesehen von ihrer Farbe, entweder hell oder dunkel, nach Maassgabe der Freiheit, welche dem Lichte geboten ist, seine Wirkung zu äussern, den Körper zu erhellen. Wo dieses nur in einem geringern Grade möglich, entsteht der Halbschatten.

Der Schatten ist somit eine Negation des Lichts, durch deren Art und Weise der Beschauer in den Stand gesetzt wird, das örtliche Verhältniss dieser Flächen näher zu beurtheilen. Hierbei kommt jedoch zugleich in Betracht, wie das dem Lichte gebotene Hemmniss beschaffen ist, da es mehr oder weniger durchsichtig sein kann.

Da ein Körper an sich keine Linien hat, sondern diese in der Kunst nur Bezeichnungen seiner Grenze sind, so fordert eine naturgetreue Nachbildung auch eine naturgetreue Darstellung der Art und Weise dieser Begrenzung, und es ist möglich, durch Bestimmung der Form und des Grades von Schatten und Licht eine der nachzubildenden Erscheinung ähnliche Wirkung auf einer Fläche hervorzubringen.

In den Darstellungsmitteln des Schwarz und Weiss besitzt die Kunst die äussersten Maasse dieser Wirkung, und mit Hülfe der zwischen beiden Grenzpuncten dieser Mittel liegenden Scala ist, durch ein entsprechendes Auftragen von Schatten und Licht auf die Bildfläche, die plastische Darstellung der Erscheinung zu erzielen.

Aber die Maasse von Schatten und Licht sind oft so feinen Modificationen unterworfen, dass es nur dem geschärftesten Sinne möglich wird, die auch hierin ausgesprochenen Lebensbedingungen zu erkennen, um ihnen sodann artistisch genügen zu können; denn wie der Contour schon einer unendlichen Mannigfaltigkeit anheimfällt, so gilt dies nicht weniger von den Ausdehnungen, die innerhalb desselben an dem Körper stattfinden.

Insbesondere sind es die perspectivischen Verschiebungen der den Körper umgebenden Flächen, welche hierbei mit einwirken. Dem aufmerksamen Beobachter, der

die Prüfung seiner Erkenntniss, in deren Grad eigentlich die Schärfung seiner Sinneswerkzeuge beruht, in der Darstellung der Erscheinung ablegt, wird sich auf diese Weise nach und nach eine neue Welt erschliessen. Was er anfänglich in grösserer Ausdehnung für ein erschöpfliches Gesetz gehalten, zerfällt allmählig in unendlich viele Unterabtheilungen, die das schärfste Auge nicht wahrzunehmen vermag, wenn es nicht durch die nach und nach gewonnene Erkenntniss so geleitet worden, dass es ihm zuletzt möglich wird, schon aus dem physischen Zusammenhang der ursächlichen Bedingungen den fraglichen Sinn zu ermitteln, gleich wie derjenige, der die Einrichtung und den Zweck einer Uhr kennt, schon an der Stellung der Zeiger weiss, wie hoch es an der Zeit ist, wenn er auch die Ziffern selbst nicht sieht.

Was der angehende Künstler anfänglich in grösserer Ausdehnung für ununterbrochen hell hielt, reducirt sich in seinem höchsten Grade nur auf einen sehr kleinen Theil. Eben so verhält es sich mit dem Schatten. Der Sinn von grössern Schatten- oder Lichtmassen an sich ist nur erst zu ermitteln, wenn der darzustellende Körper, er sei welcher er wolle, als ein in seiner Art lebendiger behandelt wird.

Auf jeder Stelle von anderer Beschaffenheit gilt dies nicht weniger von denen des Schattens oder Lichts.

Indem es nun die Aufgabe der Malerei ist, diese Beschaffenheit in den Gesetzen der Schönheit zu ermitteln, so geht daraus hervor, dass die Behandlung auch eine solche sein muss, dass die Erkennung der ursächlichen Lebensbedingungen der darzustellenden Erscheinung auch möglich wird.

Der Schatten darf sonach eben so wenig in grösserer Ausdehnung absolut schwarz als das Licht absolut weiss sein.

§. 13.

## Die Haltung, die Luftperspective und die Modellirung.

Ist in Beziehung auf Schatten und Licht der Sinn bereits so geschärft, dass man die Bedingungen der mannigfachen Verhältnisse so festzustellen vermag, dass das Bild auch in dieser Rücksicht der Naturerscheinung ähnlich ist, so ist noch der Umstand zu berücksichtigen, dass die den nachzubildenden Körper umgebende Luft mit kleinen, ihn mehr oder weniger bedeckenden Körpern erfüllt ist, die seine Erscheinung modificiren.

Ist ein Bild mit Beziehung auf dieses Gesetz genügend dargestellt, so sagt man: es habe Haltung. Durch sie wird mit der Zeit derselbe Reichthum von Modificationen wahrgenommen, denen in derselben Art eine Abschätzung der Entfernung vom Auge des Beschauers bis zu den Theilen des Vorbildes zum Grunde liegt, wie der Contour das Resultat der Abschätzung des Flächenraums enthält, den der Körper, in seinem weitesten Durchschnitt gedacht, einnimmt.

Wie der Contour eine Profilzeichnung ist, die das formelle Verhältniss der Extremitäten nach einer Seite feststellt, so bestimmt die Haltung das Maass der Entfernungen der einzelnen Theile des darzustellenden Körpers vom Seh-

organ, durch die gesetzmässige Abdämpfung des näher oder entfernter Liegenden, bis zur Verschwindung.

Dieses Gesetz der Deutlichkeit wird daher auch das der Luftperspective genannt. Aus ihm geht hervor, dass die Anwendung des reinen Weiss in der Malerei nur eine sehr behutsame sein müsse, da es selbst bei den Körpern in der Natur in den Stellen, die vermöge ihres hellen Scheines das Auge blenden, mehr oder weniger von dem durch kleine Körper erfüllten Mittel der Luft bedeckt ist.

In dieser Hinsicht sind für den ausübenden Künstler die Daguerreotypbilder in hohem Grade lehrreich, da es sich hier deutlicher als in der unmittelbaren Natur zeigt, in deren Gesetzen der Mensch durch die Gewohnheit so befangen, dass er sie nur schwer zu erkennen im Stande ist, wie das Gesetz der Haltung in den feinsten Unterschieden des näher oder entfernter Liegenden seine Anwendung finden muss, wenn das Bild als ein wahrhaft ausgeführtes gelten soll.

Hier besonders ist es, wo ohne Gefahr das Erkennen durch das Wissen unterstützt werden kann, ohne dabei die reine Empfindung zu beeinträchtigen, der das Wissen so oft hinderlich im Wege steht.

Werden die Gesetze des Schattens und Lichts und der Haltung in der Kunst so angewendet, dass dadurch die Formen des Ganzen und seiner Theile natürlich bedeutsam ins Leben treten, so sagt man: das Bild habe Modellirung.

Hier hält es schon schwerer, sich von einer das Kunstwerk beeinträchtigenden Klügelung entfernt zu halten, da in dem Streben, den plastischen Sinn des Einzelnen zu veranschaulichen, das natürliche Maass der Daseinsberech-

tigung, aus der durch das Wissen entstandenen vorgefassten Meinung, so leicht verletzt wird.

§. 14.

## Der Reflex.

Da ein Körper im Raume nicht allein gedacht werden kann, indem er mindestens von Luft umgeben ist, die wenn auch nur sehr kleine Körper enthält, so findet hier eine Beziehung des einen auf den andern Körper statt, welche sich in einer Wechselwirkung offenbart, die einen wesentlichen Theil der Lebensgesetze enthält, welche die Malerei in ihrer natürlichen Bedeutung zu veranschaulichen hat.

Wird ein Körper vom Lichte erhellt, so gestattet er, malerisch betrachtet, diesem flüchtigen Gaste, den er nach Maassgabe seiner Beschaffenheit angezogen, gern jeden Eingang. In einer steten Strömung begriffen, empfängt der Körper mehr von dieser «Materie», als er zu beherbergen vermag, und so sucht der Ueberfluss, in derselben entgegengesetzten Richtung, als er gekommen, zu entfliehen und erleuchtet so nach dem Maasse seiner Quantität, was er auf diesem Wege von Körpern vorfindet.

Diese Zurückprallung von Lichtstrahlen wird der Reflex genannt, dessen die dem beleuchteten Körper zugewandte Schattenseite eines in der Nähe befindlichen Körpers theilhaft wird.

Die Reflexion überhaupt kann als die Veranlassung der Wahrnehmung des vorhandenen Körpers angesehen werden,

der mit einem unendlichen Aggregat von Flächen umgeben ist, durch deren Neigung zum Theil die zurückprallenden Strahlen nach dem Auge des Beschauers geführt werden, wodurch die Empfindung von etwas Vorhandenem erzeugt wird, dessen Modification von der Eigenthümlichkeit des Gesehenen bedingt und daher von etwas Anderem unterscheidbar wird.

So enthält der hellste Körper am meisten solcher Flächen, die vermöge ihrer Lage die empfangenen Strahlen nach dem Auge des Beschauers zurückführen, und da, wo die Form dieser Flächen dieser Neigung am günstigsten ist, findet auch eine solche Steigerung dieser Wirkung statt, welche zuletzt das Auge blenden kann.

## §. 15.

## Die hellsten Darstellungsmittel im Verhältniss zu den hellsten Stellen der darzustellenden Erscheinung.

Die Stellen, welche in der Natur vermöge ihres hellen Scheines eine blendende Wirkung auf das Auge des Beschauers hervorbringen, werden Glanzlichter genannt.

Da das Mittel, wodurch in der Malerei das höchste Licht erzielt wird, das Weiss wäre, das Weiss aber, selbst abgesehen von den Luftkörpern, die sich zwischen dem Auge des Beschauers und der nachzubildenden Stelle des Glanzlichts befinden, in seiner grössten Reinheit nur die Wirkung des Weiss, aber nicht die Wirkung des blendenden Glanzes hervorbringt, so geht hieraus hervor, dass das Bild mindestens um so viel tiefer als die Natur gehalten

werden müsse, als die Differenz zwischen dem höchsten Licht des Bildes und dem der Naturerscheinung beträgt, wenn ein wahrer Parallelismus zwischen Kunstwerk und Naturerscheinung zu Stande kommen soll (§. 2), worauf überhaupt alle Kunst beruht, die nicht die Natur sclavisch nachahmen, sondern frei ihren Sinn veranschaulichen soll.

Die ältern Meister gingen daher von einer Stimmung ihrer Bilder aus, welche die Erreichung dieses Parallelismus möglich machte, der das Kriterium für eine artistisch geistige Bildung abgiebt, die man in der modernen Kunst nur höchst selten findet, weil man in ihr meistens Reiz und Illusion als zwei Hauptbedingungen betrachtet, und nicht weiss, wie sehr und wie oft sie mit der Erreichung tieferer Naturconsequenzen im Widerspruch stehen.

So müssigen sich jetzt nicht unbedeutende Talente in sonnenbeleuchteten Bildern ab, einen Effect zu erstreben, und in einer so erreichten Täuschung sucht man den Triumph der Kunst zu feiern.

Solchem Beginnen klatscht die unwissende Menge Beifall, weil das ihr Begreifliche, Oberflächliche wirkungsreich zur Schau gestellt ist. Schon in der antiken Kunst hat es an derartigen Bewunderern nicht gefehlt, indem man es als einen Beweis hoher Kunstleistung ansah, dass Vögel sich durch gemalte Trauben täuschen liessen. Hierbei übersieht man, dass schon ein Strohmann hinreichend ist, gleichfalls eine Täuschung hervorzubringen. Solche Zwecke sind nur in der Decorationsmalerei zu statuiren, und es gehen aus dem Gropius'schen Atelier zu Berlin in dieser Art auch Werke hervor, welche ohne so grosse Prätension, als sie in den derartigen Staffeleibildern ausgesprochen ist, eben so viel Kunstfertigkeit enthalten als diese.

Derartige Bilder, die mehr mit dem Auge wie mit dem Geiste gemalt sind, entbehren jenes Mittels, wodurch die ältern Meister das Geistige der Erscheinung in dem Grade zu entfalten wissen, als man sich durch das Streben nach Illusion davon entfernt. Dieses Mittel ist der Ton, von welchem die artistisch tiefer gehaltene Stimmung des Bildes ausgeht.

Bei dem jetzigen Mangel an eigentlichem Styl wird ein consequent durchgehender Ton in der modernen Kunst nur selten angetroffen, denn er erheischt eine Transponirung des Gesehenen in die Sphäre der Mittel, die den Natursinn auszudrücken vermögen, was nicht der Fall ist, wenn sie, durch einen oberflächlichen Schein des Oberflächlichen veranlasst, so aus den Händen gegeben sind, dass weder für die Höhe noch für die Tiefe eine naturgemässe Stimmung möglich wird.

## §. 16.

## Die Behandlung, die Manier und die Manierirung.

Die einem Körper zukommenden Eigenschaften seiner Beschaffenheit, z. E. die der Härte, Weiche, Wärme, Kälte, Nässe, Feuchtigkeit oder Trockenheit u. s. w. können schon vermittelst des Sehorgans empfunden werden, ohne dass eine Betastung desselben nöthig wäre, denn dieser Empfindung liegen Erfahrungen zum Grunde, welche das Auge bei gleichem Anlass in eine entsprechende Thätigkeit versetzen, die eine Vorstellung giebt, welche der Ueberzeugung gleichkommt.

Die Mittel, wodurch ein Kunstwerk vollendet werden soll, sind jedoch selbst diesen Eigenschaften unterworfen und zwar so, dass diese oft im Widerspruch mit denjenigen stehen, welche angegeben werden sollen. Zugleich sind Schatten und Licht selbst in entsprechender Form nicht hinreichend, diese Empfindung zu verähnlichen, daher dem Künstler nichts Anderes übrig bleibt, um das Bedürfniss auch in diesem Zweige der Kunst zu befriedigen, als die Uebersetzung des Körperlichen, von welchem die Empfindung veranlasst ist, in ein anderes Material, so, dass eine möglichst ähnliche Empfindung durch das Kunstwerk erzielt wird.

Die Manipulation, dies zu erreichen, ist die Behandlung. Ihr liegt gleichfalls die Erfahrung zum Grunde, die nur auf dem Wege der praktischen Ausübung der Kunst gewonnen wird, und nur der, welcher sie bereits gemacht hat, ist im Stande, den in dem Kunstwerke enthaltenen Empfindungsgang dieser Art nachzuempfinden, wodurch es hauptsächlich möglich wird, dessen Originalität zu erkennen, wofür die äussern Merkmale, welche mit Geschick täuschend nachzuahmen sind, keine Gewährleistung bieten, weswegen Dilettanten und Kunstgelehrte, die sich so häufig Kenner nennen, leicht hinters Licht geführt werden. *)

Entspringt die Behandlung als Folgeleistung des rein und direct empfundenen Angeschauten und dem Bestreben, durch zweckmässige Anwendung der Mittel die individuelle

*) Der Verfasser hat berühmte Kunsthändler sich mit bedeutenden Summen für einen sein sollenden Gerhard Dow überbieten sehen, der nur eine geschickte neuere Nachahmung auf altem Holz war.

Empfindung auszudrücken, so wird sie Manier im bessern Sinne genannt.

Sie ergiebt sich aus den Bedingungen, welche zugleich die der Originalität sind (§. 7), als eine Nothwendigkeit, die in der individuellen Anschauung, in dem individuellen Wollen und Vermögen ihren Grund hat.

Es geht hieraus hervor, dass derjenige, welcher die Ausdrucksweise eines Andern, die nur diesem eigenthümlich, auf seine Productionen anwendet, sich ausser der directen Beziehung zu dem Darzustellenden befindet. Das Verhältniss, welches in dem Kunstwerk zwischen Subject und Object dargethan werden soll, ist somit kein reines mehr, indem ihm ein fremdes Element hinzugesellt ist. Ist nun dieses fremde Element, welches mehr oder weniger jede Schule von ihrer Spitze überkommt, obwohl es bei dieser nicht als fremd erscheint, nicht durch die Kraft der eignen Anschauung bewältigt und so Eigenthum geworden, so macht es eine von den vorgefassten Meinungen aus, durch welche die Wahrheit der darzustellenden Erscheinung getrübt und daher nicht recht erkannt, viel weniger wiedergegeben wird (§. 10).

Häufig hierdurch veranlasst, ist der angehende Künstler geneigt, nicht mit eigenen Augen zu sehen, sondern das Ueberkommene festzuhalten und mit Geläufigkeit anzuwenden. Auf diese Weise wird seine Empfindung der darzustellenden Erscheinung allmählig entfremdet, die zuletzt nicht mehr als eine stumpfe Wahrnehmung ist, welche sich durch den nüchternen Verstand zufrieden giebt.

Mehr wendet sie sich nun der Manipulation zu, während hierbei die Erinnerung an angenehme Eigenthümlichkeiten anderer Künstler influirt, durch deren vermeinte

Erreichung sich die Phantasie in unerspriesslicher Weise so erhitzt, dass sie in Ermangelung der erforderlichen Erkenntniss aller Stabilität entbehrt.

Diese Selbsttäuschung, welche oft in einer erreichten gewissen angenehmen Scheinbarkeit ihre verderbliche Bestärkung erhält, bringt eine Ausdrucksweise hervor, die meistens in einer conventionellen Bezeichnung des Darzustellenden besteht. Diese Bezeichnung, welche nun die Sache selbst darstellen soll, wird endlich mit grosser Geläufigkeit gehandhabt, um so mehr, da sie bequemer als die wahre Darstellung ist.

Dieses ist die Manier im schlimmern Sinne, welche Manierirung genannt wird.

## §. 17.

## Der artistische Werth verschiedener Darstellungsmittel.

Der Mittel, um eine körperliche Erscheinung auf einer Fläche darzustellen, giebt es viele. Ihr artistischer Werth richtet sich nach dem Grade der Möglichkeit, die endlich erlangte Einsicht und Kenntniss als geist- und empfindungsvoll durch sie zu offenbaren.

Ist es z. B. schon möglich, vermittelst einer beschränkten Anzahl von Tintenabstufungen die der Form nach bestimmten Flächen in einer der nachzubildenden Erscheinung entsprechenden Weise gleichmässig zu bedecken, wodurch ein in seiner Art genügendes Bild erzeugt werden kann, so wird schon das vor diesem den artistischen Vorzug haben

müssen, in welchem die Zahl dieser Abstufungen, welche in der natürlichen Erscheinung unendlich sind, sich mehr steigern und modificiren lässt, indem sich durch letzteres das Bereich der Möglichkeit erweitert, dem Natursinn der Erscheinung speciell zu entsprechen.

Zugleich ist der artistische Werth der Mittel durch die Sichtbarkeit des Tractaments bedingt, welches die Merkmale der Art und Weise des Empfindungsganges enthält.

Vor allen Malarten schliesst die Oelmalerei alle Mittel des malerischen Ausdrucks in sich, die den übrigen mehr oder weniger abgehen, wodurch ihr der Vorzug vor den andern zuerkannt werden muss, da sowohl die speciellste Kenntniss als auch die feinste Empfindung in ihr ausgedrückt werden kann.

Die Aquarell- und Frescomalerei besitzen diese Eigenthümlichkeit in einem bedeutend geringern Maasse; insbesondere ist es die Letztere, bei welcher sich der benachtheiligende Umstand geltend macht, dass die Rücksicht auf das Trocknen der auf feuchten Kalk aufgetragenen Farben, die später einen andern Ausdruck annehmen, welcher dem Empfindungsgang hinderlich ist, wie jede Berechnung, ihr grossen Eintrag thut. Vom porösen Kalk gierig eingesogen, entbehren die Frescofarben auch jenes plastischen Elementes, durch dessen sichtbaren Auftrag das habituelle Dasein der Erscheinung sich so beredtsam zu erkennen giebt u. s. w.

Es erscheint daher am zweckmässigsten, bei der folgenden Entwicklung der Kunstprincipien vornehmlich die Oelmalerei ins Auge zu fassen.

## Zusatz.

Hiernach wird man den Werth der berühmten gewirkten rafaelischen Tapeten zu würdigen im Stande sein, der hauptsächlich in dem directen Einflusse des grossen Meisters beruht, welcher sich dahin zu erkennen giebt, dass er durch unmittelbare persönliche Einwirkung auf die heterogenen Mittel eine für sich mögliche Befriedigung, wie gering sie auch sei, zu erzielen suchte.

Sonst ist die Behandlung in diesen so häufig misskannten Werken, bei einer gewissen Kunstfertigkeit der Weber, nur eine rein technische, da von Empfindung hier nicht viel die Rede sein kann. Diese, als nothwendige Bedingung eines wahren Kunstwerkes, ist eben nur darin zu suchen, dass der Techniker einem Meister so viel als thunlich zu Willen sein musste, dessen artistisches Wollen und Vollbringen, im Stadium seiner Meisterschaft, immer auf einer vernünftigen Empfindung beruhte (§. 15).

Diesem gemäss gab Rafael dem Contour und der Haltung eine Geltung, aus welcher zuletzt doch eine Wirkung hervorging, in der sich der Geist dieses unsterblichen Genius demjenigen offenbart, der sich durch die Darstellungsart nicht beirren lässt.

Dass schon an dem geringsten artistischen Zuge eines wahren Meisters die sämmtlichen Factoren seines Vermögens und Vollbringens einen Antheil haben, macht die grosse geistige Wucht von Werken erklärlich, deren oberflächliche Scheinbarkeit mit der Wahrheit in Widerspruch zu stehen scheint. Der vernichtendste Ausspruch eines Kenners über

Werke der Kunst, die dem Aeussern nach so viel Uebereinstimmendes mit der Naturerscheinung haben, ist daher der: es ist nichts darinnen.

§. 18.

## Die Farben an sich.

Wird nach Newton ein Lichtstrahl durch eine kleine Oeffnung in einen dunklen Raum gelassen, so kann man wahrnehmen, dass er aus der Länge nach neben einander liegenden Streifen besteht, die sich ihrer Wirkung nach sowohl schroff als sanft von einander unterscheiden. Schroff unterscheiden sie sich, wenn sie an sich nichts mit einander gemein haben, sanft die, deren verwandtschaftliches Verhältniss eine allmählige Einigung gestattet.

Diese Parzellen werden ihrem verschiedenen Scheine nach Farben genannt, die sich in drei Hauptclassen theilen lassen, welche Roth, Gelb und Blau heissen. Aus ihnen sind alle übrigen gemischt, die sich wie im Lichtstrahl, auch im Regenbogen nach einer feinen Scala wahrnehmen lassen.

Zugleich unterscheiden sich diese Farben noch durch einen gewissen Grad von Helligkeit. So nähert sich das Gelb mehr dem Hellen, das Blau dem Dunkeln, und das Roth steht dieser Wirkung nach mitten inne. Schwarz und Weiss, in den Parzellen des Lichtstrahls nicht bemerkbar, werden daher auch nicht zu den Farben gerechnet. Sie bilden in der Malerei das äusserste Maass der Grenze des Lichtes und des Schattens.

§. 19.

## Die Localfarbe.

Wird ein Körper durch Licht erhellt, so dringt nach Maassgabe seiner Eigenthümlichkeit eine Anzahl von bestimmten Farben des Lichts in ihn ein, ein anderer Theil desselben wird von ihm, vermöge der ihn umgebenden kleinen spiegelnden Flächen, reflectirt.

Nach dieser Wirkung der Reflexion gewisser Lichttheile bestimmt sich die Eigenschaft seiner Färbung. Die Farbe, welche dem Körper auf diese Weise eigen, ohne andere Beziehung als der örtlichen, wird Localfarbe genannt.

§. 20.

## Das Colorit im Allgemeinen, mit Beziehung auf die ältere und neuere Kunst.

Die Malerei behandelt die Färbung als eine Lebensäusserung des Körperlichen, deren unendliche Modificationen die Physik nur in einzelnen Grundgesetzen zu bestimmen vermag, gleich wie dieses bei der Mathematik in Hinsicht der Form der Fall (§. 9).

Die scharfsinnigsten Beobachtungen und Deductionen sind auch hier von nur geringem Belang, da die Malerei ein universelles Eingehen in die Gesetze der Erscheinung bedingt, um den sich kundgebenden Lebensprozess mit dem Sinne des Allgemeinen in einem speciellen Falle zu fixiren,

wobei jene Beobachtungen nur als einzelne Aeusserlichkeiten gelten können.

Vergleicht man die Werke der neuern Malerei mit denen der ältern, so macht sich gleich ein auffallender Unterschied bemerkbar, dessen Grund man oft geneigt ist einer Veränderung zuzuschreiben, welche die ältern durch die Zeit erlitten haben sollen; in Wirklichkeit ist diese aber nur als sehr unerheblich zu betrachten und es ist derselbe mehr in den Principien zu suchen, die den ältern Meisterwerken zum Grunde liegen.

Es muss als ein feststehendes Factum angesehen werden, dass die Tugenden oder Mängel von Kunstwerken parallel durch alle sie bedingenden Theile hindurchgehen; denn der Künstler kann sich seiner Eigenthümlichkeit in keinem artistischen Zweige, den er behandeln muss, wohl entäussern, da er von der Gesammtheit seines Wissens und Vermögens dabei in einer Weise beherrscht wird, dass jeder Theil des Kunstwerkes als ein Analogon des Ganzen erscheint.

Ein Meister kann daher wohl Irrthümer begehen, eigentliche Fehler aber werden nie seinen Werken zum Grunde liegen, da diese dem Begriff einer wahren Meisterschaft widersprechen, die durch eine bestimmte Gewichtigkeit eines zu producirenden Lebensfonds in Kunstwerken bedingt ist.

Die von einem Meister begangenen Irrthümer sind daher mit allen übrigen Theilen so organisch verwebt, dass sie den Naturabnormitäten gleichen, die sich von dem Ganzen nicht wohl trennen lassen, ohne das innere Leben desselben zu gefährden, denn die Empfindung fühlt, nach Maassgabe der ihr zum Grunde liegenden vernünftigen Einsicht,

jeder Stelle ihre Forderungen ab, die nicht ausser der Consequenz des Ganzen liegen können.

Die vermeintlichen Mängel in den Werken grosser Meister sind daher mehr in dem betrachtenden Auge, das sie für wirkliche hält, und bezeichnen genau den artistischen Standpunct einer Kennerschaft, der das erforderliche Stadium, um ein richtiges Urtheil zu fällen, zur Zeit noch abgeht.

Wenn nun gewisse Meister vermöge ihrer Eigenthümlichkeit nicht auf die feinern Modificationen der Färbung, oder ihre angenehme Scheinbarkeit eingehen, so kommen sie doch Alle darin überein, dass das Wesen dieses Theiles der Kunst mehr in den Bedingungen der plastischen Elemente, als in ihrer letzten Wirkung, der Farbe selbst, zu suchen sei.

Nur ein Widerspruch gegen diese Grundbedingungen ist geeignet, den Lebensfonds einer nachzubildenden Erscheinung zu beeinträchtigen. Es ist demnach z. B. dem Michel Angelo und ähnlichen Meistern, welchen man geneigt ist die Fähigkeit in dieser Beziehung abzusprechen, eine bedeutend höhere Stelle in Hinsicht der Färbung anzuweisen, als sie im Allgemeinen die moderne Kunst einnimmt. Einen augenscheinlichen Beweis davon gewinnt man, wenn man die Deckengemälde der sixtinischen Capelle in Rom einer genauen Prüfung unterwirft, die selbst noch in den dunkelsten Stellen der Schattenpartieen den gesundesten Kunstsinn beurkunden.

Man soll daher ja nicht glauben, dass man bei dem Mangel an artistischem Geschick in der Färbung auf eine wohlfeile Weise zum Kunstziel gelangt, wenn man sich auf die anspruchlose Aeusserlichkeit solcher Meister beruft;

denn sie involvirt einen Inhalt, dessen organische Verbindung mit dem Tieferliegenden nicht zu trennen ist, wenn die Nachahmung nicht als eine hohle Maske erscheinen soll. Die scheinbare Monotonie solcher Meisterwerke enthält in der Art und Weise ihres Ausdrucks die richtige Summe der tiefern Naturbedingungen, wenn sie auch nicht, wie bei andern Meistern, in ihre Factoren zerlegt erscheint, die zu ihrem Werthe noch die der speciellern Ausführung hinzuzugesellen als ihre Aufgabe betrachten, wie z. B. dies bei dem grossen Tizian der Fall.

Wenn nun den ältern Meisterwerken ein grosser Lebensfonds nicht abzusprechen ist, so wird man aus ihnen nur eine erspriessliche Belehrung schöpfen können, wenn man die Ursachen desselben in allen ihren Theilen zu ergründen strebt.

Mit Bezugnahme auf Obiges wird man denn auch die Färbung mit derjenigen Tiefe behandelt sehen, die sich im Uebrigen bemerkbar macht, von der man jetzt im Allgemeinen eine so schwache Vorstellung hat, da Jeder sich für berechtigt hält ein Urtheil über sie zu fällen, der eine physische Sehkraft besitzt, zumal wenn diese durch einige moderne Schulregeln unterstützt wird.

Die neuern Werke der Malerei stehen ihrer Aeusserlichkeit nach der wirklichen Erscheinung um vieles näher als die ältern; aber nur eben dadurch, dass sie oberflächlicher gebildet sind. Genauer betrachtet ist es blos eine geschickte Zusammensetzung angenehmer Localfarben, welche die der Erscheinung eigenthümliche Farbe an sich freilich am treffendsten ausdrückt.

Eben so verhält es sich mit der Darstellung ihrer Modification durch Schatten und Licht, die in ihrer Scheinbar-

keit auch nicht viel anders aufgefasst ist, und die Anwendung einiger plausibeln Regeln, welche die conventionellen Elemente enthalten, ist schon hinreichend, eine frappante Illusion hervorzubringen.

Dass damit in der Kunst nur wenig gewonnen wird, ist schon zum öftern gezeigt worden; der Mangel eines wahren Stylbegriffs (IX.) ist auch hievon der Grund, und es treten dieselben Consequenzen ins Leben, die mit der Art und Weise der geistigen Auffassung im genauesten Zusammenhange stehen.

Gerade um so Vieles, als man durch ein solches Verfahren der Naturerscheinung an sich möglichst nahe zu kommen sucht und man sich in Wirklichkeit ihr nähert, entfernt man sich von dem eigentlichen Kunstzwecke, und es ist ein beklagenswerthes Factum in der neuern Kunst, dass solche Werke, bei dem Mangel an eigentlichem Kunstwerth, oft einen hohen Preis haben, wodurch der unselbstständige Künstler veranlasst wird auf der Oberfläche zu beharren, die von der organischen Tiefe der Naturerscheinung sich immer mehr abgesondert hat. Hieher gehören besonders die Bilder einer gewissen effectuirten Beleuchtung. Man hatte in neuester Zeit nicht genug, die Oberfläche der Natur in einer bis dahin üblichen Weise auszubeuten, bis zu einer Manie wird jetzt durch Sonnenbeleuchtung und Phänomene der Effect auf die Spitze gestellt.

Es ist dieses eine Richtung der neusten Kunst, welche um so gefährlicher ist, als sie von einzelnen Talenten ausgeht, die, abgesehen hiervon, ihren Werken einen solidern Werth zu geben im Stande wären, wenn sie auf diesen Schimmer des Aeusserlichen verzichten wollten.

Das Gesagte gilt besonders von Riedel in Rom, bei

dessen Bildern unwissende Lobhudler nicht Worte genug finden können, das grosse Verdienst seiner Färbung ins Licht zu stellen.

Solche Verirrungen der Kunst entspringen hauptsächlich aus der Absicht, dem Bilde einen gesteigerten Reiz und mit ihm ein allgemeineres Interesse zu geben, und dazu ist nichts mehr geeignet, als das Ausserordentliche. Die wahre Kunst verschmäht das Ausserordentliche, weil sie bei Ermittelung der Gesetzlichkeit des Ordentlichen vollauf zu thun findet, ohne ihr Ende je zu erreichen.

§. 21.

## Die in der Malerei nothwendige Modification des natürlichen Colorits.

Aus dem Paragraphen, der über Stimmung und Haltung (§. 13.) handelt, geht hervor, dass auch die Färbung der darzustellenden Körper gewissen Modificationen unterliegen muss, von deren Bedeutung das Sehorgan bei der wirklichen Erscheinung nicht eher etwas gewahr wird, als bis es durch eine tiefere Erkenntniss der ursächlichen Bedingungen unterstützt wird.

Ein diesem gemässes Bilden, das deshalb nie in der Kunst ein technisches genannt werden kann, weil es eine fortwährende geistige Thätigkeit ist, die zuletzt in eine reine Empfindung ausläuft, kann daher bei dem Zweck, durch ein Kunstwerk täuschen zu wollen, nur selten bestehen. Das Bild soll Bild sein, wie die Natur Natur ist, denn das Bild soll das Schöne so natürlich offenbaren, als es die Natur

verschliesst; die bildliche Natur ist daher eine andere, als die unmittelbare. Sie steht höher als diese, da sie als geistiger Extract nur das Wesentliche der Erscheinung enthält.

Die Localfarbe der Erscheinung an sich ist nichts Wesentliches, denn sie ist die oberflächlichste Lebensäusserung des Körperlichen; es ist daher auch möglich, dass sich ein überaus feiner Farbensinn in Kunstwerken offenbaren kann, in welchen mehr oder weniger auf sie verzichtet ist, und in Wirklichkeit existiren derartige Werke, von welchen später die Rede sein wird, die der ausgebildetsten Kunst angehören. Hier ist mit weniger Farbenverschiedenheit die Eigenthümlichkeit der Materie plastisch so ausgedrückt, dass die auf diese Weise dargethanen Ursachen der Farbenmodification einen reichen Ersatz für den Mangel der Localfarbe gewähren. Diese Manier wird Grau in Grau genannt, deren sich auch van Dyck bei einer Reihe trefflicher Portraits bediente, die für den Kupferstich bestimmt waren. Hier kam es dem Künstler mehr darauf an die Principien der Färbung in den wesentlichsten Puncten zur Anschauung zu bringen, und aus dem hier beobachteten Stylgesetze wird der Beschauer für das Fehlende in einem so reichen Maasse schadlos gehalten, dass er dies kaum vermisst, weil ein tiefes Verständniss des Ursächlichen desjenigen, was noch fehlt, hier so vorwaltet, dass es sich ideell von selbst ergänzt.

Was man in Hinsicht der Färbung bei ältern Meisterwerken im Vergleich zu den neuern Bildern vermisst, ist eben nur Folge eines beobachteten Stylgesetzes, dessen Consequenz es widerstrebt, sich speciell auf die Eigenthümlichkeiten einer angenehmen Scheinbarkeit einzulassen, bei deren Vorführung der Natur eine Gewalt angethan wird, die ihren eigentlichen Lebensfonds um so mehr schmälern

muss, als man dem Zufälligen so einen viel zu grossen Werth beilegt, da doch der in einem Kunstwerke enthaltene Lebensfonds eben in der richtigen Schätzung der Eigenschaften der dargestellten Erscheinung beruht.

Mit geringer Ausnahme besteht das Colorit der modernen Malerei aus einer, dem Künstler zur andern Natur gewordenen, conventionellen Uebertreibung der sichtbaren Farben an sich, mit dem Zwecke, dadurch zu reizen, wodurch denn am Ende das Gefühl für das Wahre so abgestumpft ist, dass die in ältern Meisterwerken in dieser Hinsicht an den Tag gelegte wahre Mässigung, bei einem hier vorwaltenden Begriffe des Schönen, mehr als Zeichen eines Unvermögens genommen wird.

Weil das Stylgesetz, wie es sein muss, hier über die Natur gestellt ist, wodurch das Aeusserliche eine Modification erleidet, die mit der oberflächlichen Scheinbarkeit an sich sonach weniger gemein haben kann, dünkt man sich jetzt in dieser Beziehung artistisch weiter fortgeschritten zu sein, als die älteren Künstler; es verhält sich aber hier, wie mit jedem Theile der Kunst. Auch das Oberflächliche erheischt eine tiefere Auffassung, da es nichts Anderes als eine Aeusserung des organisch Tieferliegenden ist.

Ein Verständniss des Ursächlichen ist auch hier unerlässlich, wenn es nicht als ein von seiner Tiefe Getrenntes, das nichts involvirt, erscheinen soll.

## §. 22.

## Die Harmonie.

Es liegt besonders der Malerei ob, die Bedingungen der Färbung als die factisch oberflächlichste Lebensäusserung in ihrem Ursächlichen bedeutsam zu offenbaren.

Auch in diesem Gebiete der Erscheinung ist allmählig ein Kampf gewisser Kräfte wahrnehmbar, ein stilles Ringen nach dem Verwandtschaftlichen, um vereint zu existiren.

Die Natur, welche so sehr geneigt ist, jeden Conflict am Ende friedfertig auszugleichen, wird in diesem Zuge besonders erkannt, wenn zwei Körper, die vermöge ihrer Farbe einander feindlich gegenüberstehen, d. h. die nichts mit einander gemein haben, einer Abbildung unterworfen werden. Bei aller scheinbaren Treue der Abbildung, wird dieses feindliche Verhältniss hier eine abstossendere Wirkung haben, als es in der Natur selbst der Fall. In Folge dessen hat man sich bemüht, diesen Zustand im Bilde erträglicher zu machen, und so kam man auf die Grundbedingungen der friedfertigen Einigung der Farbenelemente, welche das Gesetz der Harmonie enthält.

Dass in dem Bereiche der hörbaren Töne dieselben Consequenzen wie in den Farben vorwalten, welche sich viel weiter erstrecken, als die in gleichen Benennungen ausgedrückten ähnlichen Eigenthümlichkeiten es darthun, mag zu einem Fingerzeige dienen, wie auch die unter sich heterogenen Erscheinungen nur Modificationen in den Aeusserungen einer einigen Naturkraft sind, deren Offenbarung in dem Schönen der Kunst durch die Erkenntniss der Gesetz-

lichkeit des Harmonischen erst möglich wird. Was dieser entgegen, ist nur ein Conflict unter sich feindlicher Elemente, die mit dem Grade ihrer Verwicklung die Intention des Weltgeistes, sich zu offenbaren, schwer erkennbar machen. Die Gewinnung der Harmonie, nach der die Kunst im Sinne des Schönen zu streben hat, ist daher nicht anders möglich, als durch die Folgeleistung der Naturabsicht, die sich nach Maassgabe der Würdigung der Eigenthümlichkeit ihrer Elemente und deren gerechter Forderungen endlich realisiren lässt.

Hierzu ist Weisheit erforderlich. Ein höherer Grad von geistiger Bildung, als man ihn jetzt gemeiniglich unter den einseitig strebenden Künstlern findet, ist daher um so unerlässlicher, als das natürlich harmonische Verhältniss zwischen Geist und Empfindung bei den jetzt strebenden Künstlern zu den grossen Seltenheiten gehört.

## §. 23.

## Kunsthistorische Entwickelung des Colorits im Allgemeinen.

Als die Kunst noch wenig entwickelt war, erstreckte sich die Harmonie der Farben noch nicht weiter, als auf die Zusammenstellung friedfertiger Localfarben.

Die Lichtstellen des zu behandelnden Gegenstandes erscheinen hier meist nur als dieselbe Localfarbe, die nur heller aufgetragen ist, wie die im Schatten befindliche dunkel. Man suchte hier alles in einem saubern und reinen Tractamente, mit dem man empfindungsvoll eine sanfte

Wirkung zu erzielen wusste, die im innigsten Zusammenhang mit allem Uebrigen stand, was gleichfalls aus einer Empfindung entsprungen, die noch wenig mit den Satzungen der Vernunft collidirte.

Als endlich die Formen in ihren feinern Modificationen festgestellt waren, bildeten sich auch hiermit alle übrigen Zweige der Kunst aus und man erkannte dann auch im Colorit, dass sowohl das Dunkel als auch das Helle in den Localfarben, ihrer Erscheinung nach, gewissen Veränderungen unterworfen war, die in etwas Anderm bestanden als der gemischten Scala dieser einen und derselben Farbe; denn der Körper, dem sie eigen, ist von einer Beschaffenheit, die, von einem Puncte aus beobachtet, jede Stelle und mit ihr die Farbe anders erscheinen lässt (X.), die nun nicht mehr die Localfarbe d. h. die allgemeine Farbe des Körpers an sich sein kann, da sowohl die Quantität des Lichtes, als auch die Eigenthümlichkeit der Materie, die es aufnimmt, wie die Reflexionen der kleinen Körpertheile unter sich in Betracht kommen müssen, wenn das Colorit der artistischen Forderung, es als eine Aeusserung des Lebendigen zu behandeln, genügen soll.

Auch das Colorit ist demnach gewissen Stylgesetzen zu unterwerfen, in welchen nach Maassgabe des zu offenbarenden Natursinnes die Kategorieen seiner Natureigenschaften einheitlich zusammenzufassen sind.

## §. 24.

## Das Brechen der Farbe und die Behandlung des Colorits im Hellschatten.

Der stellenweise Mangel an Lichtquantum bei darzustellenden Körpern, veranlasst durch die Form derselben, lässt entweder die Localfarbe nur theilweise zur Geltung kommen, oder negirt sie auch wohl ganz.

Den Veränderungen gemäss, welche die Erscheinung der Localfarbe durch diesen Umstand erleidet, müssen die Farben gemischt werden, wobei der Kampf sich feindlich gegenüberstehender Kräfte in Betracht gezogen werden muss, dessen Endzweck die Harmonie ist (§. 22.). Die unbefangenste Anschauung ist besonders hier unerlässlich, da man so sehr geneigt ist, die Localfarbe aus vorgefasster Meinung, wenn auch in einem geringern Grade, überall festzuhalten.

Soll ein Uebergang von den lichten Stellen nach denen des Schattens naturgemäss bewerkstelligt werden, so kommt es darauf an, die Localfarbe mit einer andern so zu verbinden, dass sie die erforderliche Vermittelung hier abgebe. Demgemäss ist es nothwendig, ihre Herrschaft zu mässigen, indem man sie mit einer andern Farbe in Verbindung setzt, so, dass der Ueberschuss der erforderlichen Kraft der einen oder der andern neutralisirt wird.

Dies nennt man das Brechen der Farben, was bis zu einer gegenseitigen Vernichtung ihrer scheinbaren Eigenthümlichkeit gesteigert werden kann, wodurch endlich ein unklares Verhältniss derselben zum Vorschein kommt, das gleichfalls gewisser Lebensbedingungen nicht bar ist, die,

richtig gewürdigt, den feinsten Theil des Colorits mit ausmachen.

Mit Recht sucht man in dem Uebergang der Licht- zur Schattenstelle eine wesentliche Bedingung der Harmonie verschiedener Farbentöne, da nur hier eine friedfertige Einigung derselben eingeleitet werden kann, und da der Halbschatten die augenfälligste Controle noch zulässt, wie es mit der Erkenntniss des Lebensprozesses bestellt ist, der in dieser Hinsicht im Bilde dargestellt werden soll, so ist die Behandlung des Halbschattens, als eine Kategorie einzelner Farbenkräfte, in deren richtiger Würdigung selbst die Dissonanzen ihr naturgemässes Recht erhalten, eine Sache von grosser Wichtigkeit.

Wird es hauptsächlich in der Behandlung des Halbschattens möglich, einem Bilde den erforderlichen Grad von Klarheit zu geben, weil selbst die in den übrigen Partieen dagegen begangenen Fehler hier so leicht ihre Beschönigung finden, so hat man sich in neuster Zeit, mit nur geringer Ausnahme, diesen Theil der Kunst durch eine leicht wahrzunehmende Farbenscala bequem gemacht, die am sichtbarsten in jenen effectuirten Bildern ist, welche jetzt so viel Bewunderung erregen.

Die ganze Kunst beruht hier, wie schon bemerkt, in der geschickten Anwendung leicht erschöpfbarer Schulregeln.

Von einer derartigen Scala sieht man aber in den ältern Werken grosser Meister nichts, weil die Natur selber sie nicht zur Schau stellt, denn was die Natur ist, ist sie hauptsächlich durch ihre Geheimnisse, die das Ursächliche in sich schliessen, und diese lassen sich mit den Mitteln ihrer Eigenthümlichkeit nicht öffentlich verhandeln. Das ist das

Geheimniss von den Geheimnissen, welches man jetzt gewöhnlich in einer gewissen Technik der ältern Meister sucht, die aber, genauer betrachtet, gar keine Technik in dem Sinne, als man sie zur Zeit versteht, besassen, da sie bei ihnen als eine directe Folgeleistung der mit Geist und Empfindung aufgefassten Naturerscheinung zu einem Ausdruck gelangte, die weit über eine handwerkliche Geschicklichkeit erhaben ist.

Ihre Technik, wenn man die praktische Wahl und Anwendung der einfachsten artistischen Mittel darunter begreift, beruht mehr in der tiefen Einsicht des Zweckmässigen im weitesten Sinne; mit dieser wussten sie sogar der heterogensten Mittel Herr zu werden, so sehr diese auch an sich einem beabsichtigten Zweck zuwider waren. Dass jene moderne Scala, die den Zweck hat, einem Bilde eine angenehme und klare Scheinbarkeit zu verleihen, leichter zu erzielen sei, als die Darlegung des Naturprozesses selbst, der sich in seinem Farbengemisch kund giebt, dessen artistischen Sinn die Malerei zu ermitteln hat, leuchtet ein.

So wird es erklärlich, dass die praktische Handhabung allgemeiner Regeln, die beim Mischen und Auftrag der Farben in Anwendung gebracht werden, zuletzt nicht viel mehr als eine reine Technik wird, die den eigentlichen Naturgeist verdrängt, der durch die Menge vorgefasster Meinungen, die durch diese Scala schon auf der Palette ins Leben treten, nicht wohl zur Erscheinung gebracht werden kann.

Das moderne Colorit erscheint so durchschnittlich als ein dem darzustellenden Körper willkürlich angedichteter, selbstständiger Theil eines angenehmen Farbenscheins, durch das Bildungsmittel an sich erzielt, während in allen Meisterwerken der ältern Kunst das Material durch eine

tiefere Einsicht in den Lebensprozess so kunstvoll bewältigt ist, dass man es kaum gewahr wird, indem hier der Sinn des Ursächlichen mit wahrer Lebenskraft dominirt. Es gilt dieses schon von denjenigen ältern Meisterwerken, denen man oft geneigt ist in Hinsicht der Färbung keinen sonderlichen Werth beizulegen (§. 20), und erstreckt sich sogar bis auf die der frühesten Kunstperiode, wie sich weiter unten zeigen wird.

## §. 25.

## Das natürliche Maass der klaren Färbung.

Wenn die Totalerscheinung in der Natur in Beziehung auf ihre Färbung eine klare ist, so ist dieses ein Factum, das am oberflächlichsten in der Malerei behandelt erscheint, wenn man sich von Haus aus der klaren Mittel bedient, das Klare zu erreichen; denn die Natur schliesst eine Menge von unklaren Bedingungen in sich, welche die Kunst zu berücksichtigen hat, um kunstgemäss zu einem gleichen Resultate zu gelangen.

Jene unreinen Tinten, welche stellenweise in ihr zum Vorschein kommen, sind daher um so unantastbarer, als sie einen Conflict unter einander feindlicher Kräfte beurkunden, der eben den interessantesten Theil für das Colorit abgiebt, da der Widerspruch gewisser Kräfte der Erscheinung für deren Eigenschaften instructiver, als das abgethane Factum ist.

In dieser Hinsicht stehen Giorgione und Tizian auch so gross da, da diese Meister es hauptsächlich sind, welche

den malerischen Werth der Färbung specieller in ihren Grundbedingungen zu offenbaren und mit überaus grosser Feinheit auf die Intentionen verwickelter Naturverhältnisse, in diesem Theile der Kunst, einzugehen wussten.

Nicht minder bedeutsam sind hierin später die grossen niederländischen und spanischen Meister, die nicht selten dem in dieser Beziehung angenehm idealisirenden Coreggio den Rang streitig machen.

Erscheint endlich bei den ältern Meistern die Klarheit des Colorits als Folge einer richtigen harmonischen Würdigung der einzelnen Naturbedingungen selbst, womit sie zugleich den bestimmten natürlichen Grad dieser Klarheit zu erzielen wissen, so geht man in der neusten Zeit weit über das Ziel einer wahren Mässigung des gesammten Farbenausdrucks hinaus, indem man lediglich vermittelst einer harmonisch gestimmten Palette eine Frische der Farbe erstrebt, deren Lebhaftigkeit nur wenig mit dem eigentlichen Leben der Erscheinung selbst gemein haben kann.

Bei aller Ehrenhaftigkeit des bolognesischen Strebens, dem Verfall der italienischen Kunst entgegen zu arbeiten, hatte bereits bei einzelnen Meistern das Princip des Reizes, wodurch die Menge so leicht zu gewinnen ist, jene wuchernde Wurzel geschlagen, die allmählig den innern Lebensfonds der Kunst verzehrte.

Unter diesen kann Carlo Dolce als derjenige Meister bezeichnet werden, welcher dieser modernen Richtung einen so verführerischen Vorschub leistete, als er zur Zeit noch Geschicklichkeit mit einem gewissen Schönheitssinn zu verbinden wusste.

Aus den immer noch beachtenswerthen Kunstwerken der Caracci'schen Schule hatte endlich der Routinier

Carlo Maratti jene plausibeln Schablonen gebildet, welche die Haut eines Scheinlebens für den beseelten Körper ausgaben; ein Verfahren, dem am entschiedensten die Niederländer zu widerstehen wussten, deren gewaltige Geister den instructivsten Beweis lieferten, wie wenig das Angenehme der Formen und deren Scheinbarkeit ein Kriterium des wahren Schönen sei.

So sehr man sie auch zu allen Zeiten bewunderte, ihr Totalergebniss ist so lang dem Missverständniss ausgesetzt, als die Schönheit selbst, der man noch jetzt mehr mit den äusserlichen Merkmalen des Reizenden beizukommen glaubt; ein bedauernswerther Wahn, der alles Leere in der Kunst veranlasst.

## §. 26.

## Die schroffen Gegensätze, das Helldunkel und der Effect.

Es ist schon oben (§. 12) gesagt worden, dass in den dunkelsten Schattenstellen die Malerei sich des Lichtes nicht völlig entäussern darf, da es ja eben ihr Beruf ist, den Lebensprozess der Erscheinung in dem Sichtbaren darzuthun.

Gleichzeitig ist es aber auch in der Natur der Sache begründet, dass die tiefste Schattenstelle eines beleuchteten Körpers noch ein gewisses Quantum von Licht haben müsse, das sich in einer Färbung kund giebt, die von der Reflexion, wie gering sie auch mitunter sei, herrührt. Ein schroffer Gegensatz des Hellsten und Dunkelsten verleiht einem Kör-

per eine gesteigerte Wirkung, deren natürliches Maass leicht überschätzt wird, weil dem Auge die vermittelnden Ursachen der Verbindung fehlen, weswegen es nicht wohl im Stande ist, dieses Verhältniss richtig zu würdigen.

Zieht sich die Pupille des Beschauers bei Wahrnehmung der lichten Stelle sehr zusammen, so kann sie die dadurch entstandene Empfindung, nach Maassgabe dieser Erscheinung, nicht urplötzlich aufgeben, um jene sachgemäss in sich aufzunehmen, und umgekehrt; in der einen oder der andern Stelle collidirt daher die Urtheilskraft mit der Nachwirkung einer von beiden.

Der schroffe Gegensatz, als ein natürliches Sachverhältniss, ist daher in der Kunst einem gewissen Maasse zu unterwerfen, damit es noch möglich wird, von den innern Lebensbedingungen beider Theile eine speciellere Kenntniss zu gewinnen. Viele Meister, insbesondere diejenigen, welche es sich zur Aufgabe gestellt, näher auf das Colorit einzugehen, erachten daher den schroffen Gegensatz als für diesen Zweck ungeeignet, da der dadurch erzielte Effect mehr das Illusorische beabsichtigt, das so leicht alle feinern Lebensbedingungen gefangen nimmt.

Hiermit ist über Rembrandt und Coreggio keineswegs der Stab gebrochen, denn Beide gehen nicht von der Absicht aus, die schroffen Gegensätze als solche zu behandeln, noch viel weniger wollen sie die Illusion als diese. Vielmehr ist es ihr Kunststreben, die Räthsel der Färbung in grösserer Ausdehnung in den dunkeln Partien zu lösen, weswegen sie sich nur eines geringern Quantums von Licht im geschlossenen Raum bedienen konnten.

Die nothwendigen Lichtstellen in ihren Werken erscheinen somit nicht als Gegensätze an sich, sondern, ge-

nauer betrachtet, als innig mit den tiefern Stellen verschmolzene Consequenzen eines Dunkels, das hell genug ist, die Wunder der Kunst auch hier noch wahrnehmen zu lassen. Solche Bilder machen eine eigne Classe in der Malerei aus, deren Problem in dem Ausdruck «Helldunkel» treffend ausgedrückt ist.

Das Licht der Kunst gewährt bei grossen Meistern einen Aufschluss über die durch den Schatten entstandene Modification des Colorits, der in so grosser Ausdehnung um so instructiver ist, als diese so in ihrer ganzen Geltung entfaltet wird.

Würde man in solchen Werken den Versuch machen, auf die hellste Stelle einen Punct mit reinem Weiss zu setzen und auf die dunkelste mit reinem Schwarz, so würde es sich ergeben, dass beide Partien noch weit von diesen Extremen entfernt sind..

Der in solchen Bildern oft hervorgebrachte Effect ist nicht ihr Zweck, sondern ihr natürliches Ergebniss; eine Steigerung desselben wäre in ihnen leicht möglich, aber nur auf Kosten aller feinern Lebensbedingungen, welche die Kunst oft mit so bewunderungswerther Mässigung hervorgebracht.

Dass diese bedeutend höher anzuschlagen sind, als der Effect selbst, leuchtet ein. In der Kunst ist der Effect von der wahren und gehaltvollen Lebensäusserung wohl zu unterscheiden. Mit geringer Einsicht ist der erstere leicht bis zur Täuschung durch äusserliche Mittel zu steigern, während die in einem ächten Kunstwerke sich aussprechende wahre Lebensäusserung eine gewisse Zurückhaltung im Ausdruck erkennen lässt, die bedeutsam auf ein inneres

Seelenleben hinweist, dessen ergründete Ursachen sich endlich in der Empfindung des Schönen auflösen.

Solche Bilder enthalten einen unerschöpflichen Fonds, während die des gesteigerten Effects gemeiniglich ihren ganzen Inhalt in der Oberfläche tragen und oft die Wirkung für die Ursache geben.

§. 27.

## Der Ton und die Luftspiegelung.

Beruht die Harmonie der Farben in der Vermittlung der sich feindlich gegenüberstehenden Kräfte derselben, so muss in der Natur etwas vorhanden sein, was der Harmonie einen Vorschub leistet, da ihre schroffen Gegensätze sich als solche hier nicht so bemerkbar machen als in einem Bilde.

Dieses Etwas ist der Luftton im Verein der feinern Bedingungen der Haltung (§. 13), dessen stetes Vorhandensein das Auge so an sich gewöhnt hat und befangen hält, dass es ihn nur mit der geschärftesten Aufmerksamkeit wahrnimmt, gleichwie das Ohr durch ein fortwährendes Geräusch von seinem Vorhandensein nicht mehr Kunde hat, wenn es dasselbe gewohnt worden.

So bleibt gewissermaassen nur das Aussergewöhnliche wahrnehmbar, und dieses besteht in einem Mehr oder Weniger des Gewöhnlichen.

Viele der feinsten Coloristen betrachten daher den Luftton als ein gefärbtes Mittel, und indem sie die Färbung

mit Rücksicht dessen, was über Haltung und Stimmung (§. 13) erörtert worden, auf diese Hauptbedingungen reduciren, verleihen sie ihr erst dadurch ihren eigentlichen malerischen Werth.

In der neusten Kunst sieht man nur äusserst wenige Werke, die dieses Tones nicht völlig ermangeln. Statt dessen glaubt man oft was Wunder für eine Feinheit in Hinsicht der Färbung erzielt zu haben, wenn man selbst die bläulichen Luftspiegelungen der so treu nachgebildeten Erscheinung hinzufügt, damit das Werk der Illusion zu krönen, welches dadurch nur um so oberflächlicher wird, indem damit noch mehr der Beweis verstärkt wird, dass es der eigentlichen Stylconsequenz entbehrt; denn eine solche Berücksichtigung des Oberflächlichen müsste nothwendigerweise die Ausführung der wesentlichern Theile zu einem unmöglichen Grade steigern.

Nicht selten hört man diese bläulichen Luftspiegelungen wohl gar den Luftton nennen, da der letztere doch die ganze Erscheinung mit allen ihren Theilen atmosphärisch umgiebt, während diese nur einzelnen Stellen zukommen.

Haben die ältern Meister aus tiefer Stylconsequenz auf derartige Luftspiegelungen mit Recht keinen Werth legen können, so ergiebt sich die Nothwendigkeit, sie aus der Acht zu lassen, zugleich dadurch, dass jenes gefärbte Mittel, durch welches sie sich die Erscheinung betrachtet dachten, dergleichen unwesentliche Theile der Färbung absorbirte.

Die Feinheit des Colorits suchten sie nicht in der speciellen Ausführung der augenscheinlichen Unterschiede der Farben an sich, — hierzu ist die physische Sehkraft und ein handwerkliches Geschick schon ausreichend, — sondern in der empfindungs- und einsichtsvollen Transponirung der

sinnvoll unterschiedenen Farbenkategorien in die erforderliche tiefere Stimmung (§. 25) einer Tonart gemäss.

Was von der Färbung im Allgemeinen gilt, gilt auch endlich von diesem Ton: er ist nicht, selbst wenn er als gefärbtes Mittel angenommen wird, eine Farbe an sich in Bausch und Bogen; dies wäre nur die scheinbare Totaläusserung der in der Luft enthaltenen kleinen Körpertheile. Es hängt daher von der Stylweise ab, in welcher ein Kunstwerk vollendet werden soll, in welchem Grade auf seine innern Lebensbedingungen einzugehen ist.

Der feine Ton eines Bildes ist daher als Ergebniss eines positiven Wissens und empfindungsvollen Vermögens zu betrachten und kann in Kunstwerken als ein Kriterium angesehen werden, dass ihnen eine tiefere philosophische Anschauung und Ausführung auch in den Theilen zum Grunde liegt, die oft den Schein des Gegentheils tragen (§. 20).

## §. 28.

## Die entschiedenen Farben und der malerische Werth der unentschiedenen.

In Ermangelung einer tiefern Einsicht in die Bedingungen der Harmonie haben sich in Folge der spätern empirischen Behandlung dieses Theiles der Kunst viele Vorurtheile eingeschlichen, mit denen man nicht selten der Natur der Erscheinung den gewaltsamsten Eintrag that. Gewisse Farben oder Zusammensetzungen derselben waren ganz

verpönt, obgleich sie so oft von der Eigenthümlichkeit der Erscheinung doch bedingt wurden.

Die ältern Meister, in Besitz einer tiefern Erkenntniss des Ursächlichen, betrachteten ein solches Verhältniss mit der grössten Naivität als ein unantastbares Factum; sie behielten es demnach bei und wussten die malerische Bedeutsamkeit desselben in eine Harmonie aufzulösen, die der der Natur identisch war. Ihre stylvolle Behandlung gerade dieses Theils der Kunst macht einen sehr interessanten Theil der artistischen Färbung aus, indem die Werthbestimmungen der Farben in ihren extremsten Beziehungen gerade am anschaulichsten sind.

Wie indessen in keinem extremen Verhältniss das Feinste der Kunst zu suchen ist, so auch in diesem nicht, und wenn die ältern Meister der feindlichsten Elemente in malerischer Beziehung Herr zu werden wussten, so erachteten sie ein Mittelmaass der die Erscheinung ausmachenden Kräfte für die Darstellung am geeignetsten, indem dadurch noch viele andere Theile in Betracht gezogen werden können, die in jenem Verhältniss so leicht überstimmt werden.

Was in actioneller Hinsicht bei der Erscheinung selbst der Fall (§. 11), dass nämlich die ruhige Haltung für die bildende Kunst am ergiebigsten sei, zeigt sich auch in der Behandlung der Färbung.

Die grössten Meister bedienen sich am liebsten der unentschiedenen Farben, weil die Naturintentionen derselben hier am reichhaltigsten ins Leben treten. Die entschiedenern modificiren sie, insoweit es zulässig, diesem Sinne gemäss.

Dass bei Meistern, die durch ein überwiegendes Helldunkel in ihren Werken die Absicht an den Tag legen, auf die Modificationen der Färbung im ausgedehnten Sinne einzugehen, die entschiedenern Farben besonders vermieden sind, davon liefert Rembrandt mit seiner Schule den augenfälligsten Beweis, so wie alle Bilder, in denen es auf eine kunstvolle Darstellung bedeutsamer Zuständlichkeiten von Erscheinungen abgesehen ist, in ähnlicher Weise äusserlich beschränkt sind, um gesammelter für das Tieferliegende zu sein.

## §. 29.

## Die positive Behandlung des Unentschiedenen.

Wenn die ältern Meister die Darstellung des Unentschiedenen zum Zweck hatten, so durften sie natürlich zu keinem andern Resultate gelangen als eben zu dem Unentschiedenen.

Als factisch vorhanden muss dies aber positiven Gesetzen unterliegen, und diese besonders sind es denn auch, welchen sie sich mit einem um so innigern Interesse und Wissensdrang zuwenden, als nur dadurch erst die Tiefen der Erscheinungswelt erschliessbar werden. Das Unentschiedene unterliegt am Ende bei ihnen der entschiedenen Behandlung, die sich als solche so wenig bemerkbar macht, wie die natürlichen Ursachen des Unentschiedenen selbst.

Hat der grosse Tizian, bei heller Tagesbeleuchtung, mit unendlicher Weisheit den Grad eines natürlich dunkeln

Sinnes nach Zweck und Mitteln zu würdigen gewusst, so nicht minder Rembrandt, der dies im umgekehrten Verhältniss darthut. Beider Werke sind um deswillen so schwer verständlich wie die Naturerscheinung selbst; ihr feinster Theil beruht in der bestimmten Anschauung und Behandlung desjenigen, das ausser dem Gesetz zu liegen scheint. Wenn die Stylweisen anderer grosser Meister diese Bedingungen mehr in sich schliessen, so sind sie, besonders bei den genannten, in dem Maasse des natürlichen Ausdrucks bedeutsam zur Anschauung gebracht.

## §. 30.

## Die Farbe als die des Bildungsmaterials und die Farbe der darzustellenden Erscheinung.

Die Malerei hat die Substanz als eine in allen ihren Theilen lebendige zu betrachten und auf die Ursachen ihrer Erscheinung, die eben Lebensäusserung ist, einzugehen.

Die Farbe der Erscheinung ist nur ein Theil dieser Aeusserung. Als solcher ist sie, wie gezeigt worden, den Stylgesetzen zu unterwerfen, die nach dem Grade der Wichtigkeit den Kategorien der Eigenschaften der Erscheinung nach einem zu offenbarenden Sinn des Lebendigen ihre Stelle anweisen. Hierbei kommt zugleich in Betracht, dass die Farbe als Bildungsmittel gleichfalls eine Substanz sei, der ihr eigenthümliches Leben innewohnt; es ist dieses Leben daher wohl zu unterscheiden von dem Leben der darzustellenden Erscheinung selbst.

Fällt z. E. die Aeusserung der darzustellenden Erscheinung in die Farbenkategorie des Blau, so ist sie eine andere durch die hier zum Grunde liegenden Ursachen, als die Aeusserung des Blau durch das Farbenmaterial selbst.

In einer oberflächlichen Behandlung des Colorits findet man daher, aus Mangel an wahrer Erkenntniss, gemeiniglich die Lebensäusserung des Bildungsmaterials mit der der darzustellenden Erscheinung selbst verwechselt. Der Farbenreiz, als Folge der Aeusserung der vorzustellenden Erscheinung selbst, vindicirt ein Verfahren, das eben durch Erzielung des Reizes zu einer gesteigerten Kraftäusserung führt, die der innern Wahrheit der Erscheinung oft um Vieles nachsteht. Aber diese Kraftäusserung ist eben, da sie auf Kosten des eigentlichen Lebens der Erscheinung sich bemerkbar macht, nur eine rohe zu nennen, denn die Farbe ist so mehr als Zweck ihrer selbst gegeben, während sie doch nur in der Kunst ein Mittel sein soll, das Leben der Erscheinung nach seinen ursächlichen Bedingungen auszudrücken.

Die Aeusserung der Lebenskraft der Erscheinung ist einem bestimmten Maasse unterworfen, wobei die ihr sämmtlich zum Grunde liegenden Ursachen, die die Erscheinung ausmachen, nach ihrer Eigenthümlichkeit betheiligt sind.

Sind Geist und Empfindung vermögend, in den Prozess der gegenseitigen Wechselwirkungen der die Erscheinung ausmachenden Theile einzudringen, so ist diesem gemäss auch die Natur des Bildungsmaterials zu betrachten, das mit Rücksicht auf seine Eigenthümlichkeit der darzustellenden Erscheinung dienstbar zu machen ist.

§. 31.

## Die Modification der Farbe als Bedingung grösserer oder kleinerer Raumverhältnisse und im Interesse einer tiefern Wahrheit.

In Bildern, wo es auf eine Zusammenstellung der vorzuführenden speciellern Natureigenschaften abgesehen ist; in Bildern, die in einem kleinen Maassstabe ausgeführt sind, macht sich die Art und Weise, wie das Bildungsmaterial artistisch bewältigt worden, weniger bemerkbar, da hier die Behandlung sich oft selbst verläugnen muss, um die feinern Eigenthümlichkeiten der darzustellenden Erscheinung ins Leben treten zu lassen, die andern Stylgesetzen unterliegen, wie in solchen, wo es sich um eine Darstellung weit umfassender Kategorien von Natureigenschaften handelt.

Hier ist es, wo aus der mehr ersichtlichen Behandlung die Eigenthümlichkeiten der Erscheinung in einer Weise commentirt werden, die oft höher anzuschlagen ist als die Erreichung der Wahrheit selbst; denn in der Behandlung, die sich als solche zu erkennen giebt, offenbart sich nicht nur der Sinn der Wahrheit, sondern auch der der Mittel ihres Ausdrucks, die jene noch deutlicher machen.

In dieser Hinsicht stehen der grosse Rubens und Rembrandt in der Kunst unübertroffen da, indem das rein Malerische, dessen Wesen eben in solcher Behandlung zu suchen, durch sie zur klarsten Entfaltung gediehen ist.

Sie sind es daher vorzugsweise, die einer genauern Betrachtung zu unterwerfen sind, wenn die Menge der

Meister, welche direct oder indirect aus ihrer Schule hervorgegangen, in ihrem originellen Wirken erkannt werden sollen, was durch die oft so überaus grosse Ausführlichkeit ihrer Bilder seine Schwierigkeit hat, da die Stylabsicht, der Natur möglichst nahe zu kommen, den Ideenbau und die Behandlung verheimlicht.

Wie die beiden genannten Meister die Natur des Materials bei Darstellung von Erscheinungen zu bewältigen wussten, gegen welche sich dasselbe als widerspenstig zu erkennen giebt, sieht man oft in solchen Bildern, die sich durch ihren reinen Empfindungsgang auszeichnen. Es sind dies gerade die weniger ausgeführten, aber nichts desto weniger vollendeten, wenn man sie als einen in allen seinen Theilen veranschaulichten Prozess der Erscheinung und der Empfindung des Bildners betrachtet, der ihr, mit möglichster Suspendirung aller Vernunftschlüsse, in der Nachbildung eine directe Folge leistet. Nicht immer ist das zweckmässigste Mittel gleich zur Hand, wenn das durch die Erscheinung hervorgebrachte Gefühl gerade den richtigen Wärmegrad erlangt hat, der erforderlich ist, um mit dem gewonnenen Eindruck der Nachahmung das Gepräge einer reinen Identität zu verleihen. Diesen nicht durch ein nüchternes Suchen zu gefährden, ergreift oft der Meister das erste beste, dessen er sich in einer Weise bedient, dass eben daraus das Verhältniss des Objects zum fühlenden Subject nur um so ersichtlicher wird.

Das ganze Gepräge von Bildern dieser Art gewährt dem Beschauer eine in hohem Grade erquickliche Genugthuung, da es die sprechendsten Züge einer artistischen Befriedigung von Meistern enthält, deren unwillkürliches Kunstbeginnen um so bedeutsamer ist, als es aus einer

eben so reinen wie vernünftigen Empfindung entsprungen. Besonders die **Niederländer** sind es, welche Alles und Jedes in der Kunst zu benutzen suchen, den Sinn der Erscheinung, mit Rücksicht auf die Eigenthümlichkeit der Bildungsmittel, im weitesten Umfang auszudrücken. Wenn es bei ihnen oft anschaulich wird, dass sie den Schatten als eine Negation betrachten, in deren Bereich die Erscheinung einer Veränderung unterliegt, die den Grad der Energie ihres Vorhandenseins eigensinnig in Frage stellt, so haben sie dem Bildungsmaterial wohl abgefühlt, dass für die Behandlung solcher Stellen ein Material, das wenig Körper hat, mehr geeignet ist, als eins, das viel hat; denn in den Schattenpartien sind eine Menge von kleinen Körpern in der Luft wahrnehmbar, die nach gewissen Lebensgesetzen die nachzubildende Erscheinung als ein lockeres Conglomerat in einer Weise bedecken, die durch ein Bildungsmittel von wenig Volumen nicht so gut ausgedrückt werden kann. Bedienen sie sich aber desselben dennoch, so wissen sie in dem Tractament durch die Art des Auftrags und der Pinselführung nichts desto weniger diesen Sinn zu enthüllen, wobei nicht selten das stellenweise Durchscheinen des Grundes, worauf sie malen, die Absicht beurkundet, dem Gefühl für das Wahre mehr Vorschub zu leisten.

Das Gesagte gilt vornehmlich von den weniger ausgeführten Bildern, wo eben die Darlegung der Behandlung mit in ihrem Zweck liegt. Wollte man die dünnbehandelten Stellen mit derselben Farbe, mit der sie übermalt sind, gleichförmiger bedecken, so würde unfehlbar der Lebensfonds solcher Werke bedeutend geschmälert werden; denn sie sind Folge eines Empfindungsganges, auf dessen reine Darlegung es hier mehr abgesehen ist, als auf die concrete

Wahrheit selbst, da ihre Bedeutsamkeit eben in dem Verhältniss des Objects zum fühlenden Darsteller beruht.

§. 32.

## Die Impastirung.

In dieser Hinsicht ist Rembrandt noch viel weiter gegangen als Rubens, was sich schon aus der Stylabsicht beider Meister erklärt, die bei dem Erstern so gesammelt, wie bei dem Letztern sich weitumfassend erkennen lässt.

So frei sich auch die bildende Kunst bewegt, so müssen ihre Werke, wenn sie dem wahren Kunstbegriff entsprechen sollen, von den Consequenzen des Nothwendigen überall erfüllt sein. Es ergeben sich diese in dem Stadium der Meisterschaft von selbst, da in diesem auch der Unwillkürlichkeit das Vernunftgesetz zum Grunde liegt, wodurch zuletzt jede artistische Werkthätigkeit, welche die Empfindung zum Führer hat, als eine geläuterte und daher auch als eine nothwendige ins Leben tritt.

Mit Beziehung hierauf ist die Impastirung oder der sich materiell zu erkennen gebende Farbenauftrag in Meisterwerken nicht als etwas Zufälliges anzusehen; denn in der Art und Weise dieses Auftrags formiren sich gewisse Züge und Erhabenheiten, die sowohl den Sinn der Formen als auch das feinere Leben der Materie der nachzubildenden Erscheinung um so anschaulicher machen, als diese Zeichen zugleich ausdrücken, wie der Meister seiner Empfindung zu Willen war, in deren Befriedigung der gesammte Fonds

seiner Erkenntniss eingeschlossen, wenn er sich dessen auch nicht immer bewusst ist.

Der mitunter so starke Farbenauftrag in Rembrandt'schen Bildern ist, von diesem Gesichtspuncte aus betrachtet, nichts Anderes als die nothwendige Folge einer überaus feinen Empfindung, die, von der tiefsten Erkenntniss der ursächlichen Lebensbedingungen der Materie der nachzubildenden Erscheinung ausgehend, in die des Bildungsmaterials treffend transponirt zur Anschauung gebracht ist. Die auf diese Weise erzielte Wirkung giebt sich als die reinste Identität des Wahren zu erkennen, und ist durch andere Mittel als den bestimmten Grad der Impastirung nicht möglich; denn wollte man diese Wirkung durch einen ebenern Farbenauftrag hervorbringen, so würde dies die Beimischung einer hellern Farbe bedingen, durch welche die Lebenskraft derjenigen in Frage gestellt würde, die Rembrandt so positiv zu behandeln weiss (VII.).

Hieraus wird es erklärlich, welche Bewandniss es eigentlich mit solchen Bildern habe, in welchen sich eine derartige Behandlung, bei dem Mangel an selbstständiger Anschauung, als eine bloss äusserliche Manier (§. 16.) zu erkennen giebt, die von wahren Meisterwerken entlehnt ist, ohne ihren Ursprung und ihre Bedeutung zu kennen. Durch sie wird derjenige, welcher weniger in das Wesen der Kunst eingeweiht ist, leicht hinters Licht geführt; dem eigentlichen Sachverständigen aber sind sie im hohen Grade widerwärtig, da in einer solchen Behandlung das Unsinnige mit der Anmaassung gepaart ist, die es daher um so unerträglicher macht.

Unter dem Ausdruck »kühne Behandlung« hat man nur eine solche zu verstehen, die ein Nachahmer in solcher

Weise ins Leben treten lässt; denn von dem wahren Meister, der seines Erfolges stets gewiss ist, weil er Ursache und Wirkung mit Einsicht zu überschauen vermag, kann nie gesagt werden, dass seine Behandlung eine kühne sei.

§. 33.

## Die Lebenswärme und der Ton des Colorits.

Zu den wesentlichen Lebensbedingungen der Erscheinung, welche die Malerei zu ermitteln hat, gehört auch der ihr eigenthümliche Wärmegrad, welcher sich im Colorit bemerkbar macht. Durch die treue Nachahmung der in der Natur sichtbaren Theile des Colorits ist er eben so wenig zu erzielen, wie alles, dessen Ursachen tiefer liegen; denn die Wirkung, ohne Verständniss ihrer Ursachen aufgefasst, giebt dem Bilde immer ein befremdliches und unbefriedigendes Ansehen, da die Wirkung der Naturerscheinung immer ein integrirender Theil ihres innern Lebens ist, von dessen Verständniss der Styl in einer Weise Kunde zu geben hat, dass jede Intervalle der nachgeahmten Erscheinung, und daher auch die, welche in der Tiefe enthalten, geistig erfüllt wird.

Mit der Wärme des Colorits verhält es sich, wie mit dem malerischen Ton: er ist die Dominante einer Harmonie, die, obgleich in der Natur immer vorhanden, durch ihn erst bedeutsam wahrnehmbar wird; denn das natürlich Harmonische erscheint gemeiniglich als fragmentarisch oder verworren, solang das ihm zum Grunde liegende Gesetz ein complicirtes ist. Die Kunst hat dasselbe zu ergründen und

in seinen wesentlichsten Theilen zusammenzufassen und vorzuführen, damit die in dem Concreten versteckte Naturintention in der reinen Idee oder in dem Schönen einheitlich offenbart werde.

Da ein gewisser Wärmegrad schon in dem Colorit zu empfinden, die Grundbedingung des Colorits das Licht ist, so hat man stylgemäss den Ton in einer Farbe zusammengefasst, die als Dominante den entsprechenden Wärmegrad der Gesammterscheinung in sich trägt.

In ihm und seinen Consequenzen entfalten grosse Meister alle Feinheiten des Colorits, wenn die Einzelnheiten desselben auch nicht zur directen Anschauung gebracht sind, denn er involvirt alle jene innern Bedingungen, ohne deren Erkenntniss nur höchstens ein manieristisches Element zum Vorschein kommt, das während des Verfalls der Kunst sich häufig in einer bequemen Anwendung des braunen Asphalts bemerkbar macht; einem Material, womit die eigentliche Wahrheit sich oft in einer Weise mystificiren lässt, die selbst für den Einsichtigern um so bestechlicher ist, da die Anwendung desselben bei einzelnen grossen Meistern mitunter so erspriesslich ins Leben tritt. Bei dem durchschnittlichen Mangel an Styl in der modernen Kunst erklärt es sich leicht, warum neuere Bilder eines wahren Tones gemeiniglich entbehren.

Das realistische Streben, welches eine reizende Illusion als Ziel erwählt, steht ihm, als einem rein stylistischen Elemente, das als ein sicheres Kriterium einer tiefern Auffassung gelten kann, hinderlich im Wege. Die leicht zu erzielende angenehme Scheinbarkeit, welche irrthümlich sich als eine Bedingung der modernen Kunst geltend zu machen sucht, findet vorzugsweise ihren ergiebigen Vorschub in der

Anwendung des Asphalt, weswegen das jetzige Grassiren desselben nicht befremden kann. Der warme Ton desselben ist, genauer betrachtet, ein der eigentlichen Erscheinung äusserlich angeheftetes Element, weil es aus einem dunklen Bedürfniss entsprungen, das die misskannten wahren Meisterwerke erst erzeugt haben.

Ist der lebenswarme Ton auch in der Natur schwer erkennbar, so erscheint doch in der Kunst seine Berücksichtigung, als Bedingung der harmonischen Einigung aller einzelnen Farbenelemente eines Kunstwerkes zu einem Ganzen, oft in einem gesteigerten Grade als eine Nothwendigkeit.

Es gilt dies besonders bei solchen Bildern, die bei geringem Umfang entweder eine weitausgedehnte Naturansicht in sich schliessen, wobei es auf eine stylvolle Zusammenfassung weitschichtigerer Kategorien von Natureigenschaften ankommt, oder bei solchen, in welchen die Lösung der Probleme des Helldunkels als Aufgabe gestellt ist. Im erstern Falle würden die Intervallen zwischen einer und der andern der vorgeführten Kategorien, in Ermangelung dieses Tones, als erstarrt und leblos erscheinen, im andern Falle leuchtet seine Nothwendigkeit deutlicher ein, da es beim Helldunkel immer auf die Darstellung gewisser Harmonien hauptsächlich abgesehen ist.

In solchen Bildern, in welchen auf das Ursächliche der Erscheinung specieller eingegangen ist, kann natürlicherweise nicht mehr von einem solchen Tone die Rede sein, der sich als ein substituirendes Element leicht bemerkbar macht, um als ein lebendiges Surrogat jene Stellen auszufüllen, welche die Auffassung bis dahin, mit Beziehung auf dasselbe, leer gelassen.

In den Bildern des Tizian ist er daher mehr das Ergebniss einer rein malerischen Stimmung (§. 29). Er erfüllt, natürlich gemässigt, alle Räume seiner Werke wie ein lieblicher Geruch. Auf diese Weise ist die Lebenswärme derselben mehr in der Behandlung der Farben an sich zu suchen, die diesem Zweck in so bewunderungswürdiger Art dienstbar gemacht sind, dass die grössten Meister der nachmaligen Zeit, in dieser Hinsicht, vorzugsweise aus der Weisheit dieses Künstlers zu schöpfen suchten.

Sein Zeitgenosse Giorgione, in gleicher Weise strebend, bildete später einen Styl aus, dessen tiefere Bedeutung seine Nachahmer nicht zu erfassen vermochten, da er eine Einsicht in die Naturverhältnisse in sich schloss, bei deren Ermangelung sie mehr an der äussern Schaale haften blieben, und nur Leeres zu Wege brachten; denn zu dem eigentlichen Kern zu gelangen, den Bilder solcher Meister in sich schliessen, in welchen die Stylweise über die Realität bedeutend vorherrscht, muss erst der langwierige Weg der praktischen Ergründung dieser Verhältnisse zurückgelegt sein, damit die Empfindung, welcher solche Erfahrung zum Grunde liegt, für das Fehlende schadlos halten könne.

Das goldig glühende Colorit der Bilder aus der letzten Periode Giorgione's, zu welchem so viele Künstler vermeinen wohlfeilen Kaufes gelangen zu können, ist durchaus nicht als ein gewonnenes Resultat zu betrachten, das für alle Fälle zu gebrauchen ist, sondern es bedingt die innern Factoren des Stylgesetzes dieses Meisters, um als eine folgerechte und nothwendige Consequenz ins Leben treten zu können.

Giorgione ist somit als der erste Meister zu bezeichnen, der einen bemerkbaren dominirenden Ton des

Colorits in der Kunst einführte, über dessen Sinn seine frühern Werke und die des Tizian, im Zusammenhang betrachtet, den besten Aufschluss geben.

§. 34.

## Der Schmelz der Farbe.

Es drängt sich hier die Frage auf, was denn die Meister, in der Periode der weniger ausgebildeten Kunst, an Stelle des Tones hatten, da er ein so wesentliches Erforderniss ist, die Materie, welche einen lebendigen Antheil an dem geistigen Fonds der Erscheinung hat, auch überall als lebendig zur Geltung zu bringen, und dieser geistige Fonds, wie gezeigt worden (III.), in ihren Werken nicht fehlte.

Der instinctive Kunsttrieb, welcher von dem Wesentlichen der Erscheinung ausging und das Wesentliche zum Zielpunct nahm, führte bereits alle diejenigen Consequenzen mit sich, zu welchen sich in der höchsten Blüthe der Kunst nur das Bewusstsein gesellte, um ihnen die klare Bedeutung zu verleihen.

Der religiöse innige Herzensantheil, welcher sich in jeder Stelle der alten Meister-Bilder ausspricht, bewältigte schon früh die Farbe, wenn ihr Ausdruck, in Beziehung auf den der Erscheinung selbst, ein heterogener war; der fromme künstlerische Eifer wusste ihr eine Eigenschaft abzugewinnen, die mehr in Uebereinstimmung mit derselben war und gleichzeitig für den mangelnden Ton schadlos hielt.

Diese Eigenschaft ist der Schmelz, den eine Farbe an sich nur selten im Einklang mit der darzustellenden

Materie besitzt, und wenn dies der Fall, ihn in der Behandlung des Auftrags gar zu leicht einbüsst, wenn nicht ein vorsätzliches Streben nach sachgemässer Lebhaftigkeit, die eine andere als die des Bildungsmaterials selbst ist, vorwaltet (§. 20).

Das Grelle und doch dabei Stumpfe der Farbe, als Bildungsmaterials, sind Eigenschaften, die das Geistige der Erscheinung selbst gefangen nehmen; die rohe dominirende Kraftäusserung der Darstellungsmittel hatte man deshalb schon früh als solche empfunden, und es gelang der liebevollen, nach geistigem Ausdruck strebenden Ausführung, demselben diese Eigenschaften zu benehmen, um denen der Erscheinung selbst desto näher zu kommen. So ergab sich der S c h m e l z, der nicht anders zu gewinnen ist als durch eine innigere Verbindung der Farbentheile, mit Rücksicht auf den Grad der L e u c h t b a r k e i t der nachzubildenden Erscheinung, worin ein wesentlicher Theil ihrer Lebensäusserung beruht.

Ein empfindungsvoller Fleiss, von einem frommen Instinct geleitet, rief so ein Element ins Leben, das, obgleich in ihm die wichtigste Bedingung des Colorits enthalten, jetzt fast ganz verloren gegangen zu sein scheint. Aus ihm erklärt es sich, warum die alterthümlichen Bilder, bei aller Ueberschwenglichkeit der Farbenpracht, zu der sich noch der helle Schein des Goldes gesellt, nicht g r e l l erscheinen. Das Product der reinen Empfindung ist ohne höheres Kunstbewusstsein, dem der höchsten Kunst rein identisch. Das Grelle macht sich in der Malerei erst zu der Zeit bemerkbar, als ihr eigentliches Ziel verloren gegangen war. Es ist dies die rohe Kraftäusserung des ungebändigten Bildungsmittels, selbst wenn sie, wie dies oft in der modernen Kunst der

Fall, in die conventionellen Satzungen des Harmonischen gezogen ist, da deren Hauptziel mehr der Reiz ist, als die Offenbarung des Geistigen.

Hatte der malerische Ton, wie gezeigt worden, die natürliche Harmonie zur rein künstlerischen Bedeutung erhoben, so gilt dies nicht weniger von diesem Schmelz, der die Idee des überall vorwaltenden Lebens der Materie der Erscheinung im Allgemeinen in sich begreift.

Mit der Erfindung der Oelmalerei war ein Bindungsmittel gewonnen, das diesem Schmelz den erspriesslichsten Vorschub gewährte, da der engere Zusammenhang der Farbentheile, welcher der Wirkung der nachzubildenden Materie näher kam, dadurch noch möglicher wurde. Aber auch dieser ist einem gewissen Maasse unterworfen, wenn die Wirkung nicht wieder die des rohen Materials werden soll.

Dass schon van Eyck dieses Maass genau zu treffen wusste, darf um so weniger befremden, als ihm durch die Ausübung der Temperamalerei die Bedingungen des Schmelzes bekannt geworden waren. Bei dem Meister Memling wird er noch anschaulicher, da eine sorgfältigere Bereitung der Farben sein Streben in dieser Beziehung noch mehr unterstützte.

Giorgione und Tizian müssen als die ersten Meister betrachtet werden, welche diesen Theil der Kunst mit klarem Bewusstsein specieller ausbildeten. Leonardo da Vinci, mehr nach dem Allgemeinen der Färbung strebend, zeigt den Schmelz unter den damals lebenden italienischen Meistern, als solchen, am ausgebildetsten.

Dass Coreggio das Farbenideal so bedeutend über die Realität dominiren liess, hatte zur Folge, dass sowohl Ton als Schmelz in den meisten seiner Bilder, vorzüglich

in denen, wo das Helldunkel vorwiegend, in gleicher Weise vorherrschend ist.

Endlich wurde in den Niederlanden der Schmelz mit eben so grosser naturphilosophischer Schärfe als künstlerischer Virtuosität durch Rubens in Anwendung gebracht. Der unterschiedliche Grad der Lebendigkeit der einzelnen Theile der Erscheinung, welcher sich in gewissen Farben ausspricht, ist besonders durch die zweckmässige Anwendung des Schmelzes in den Werken dieses unübertrefflichen Meisters zur Anschauung gebracht. Das volle Bewusstsein, mit welchem, hauptsächlich durch ihn veranlasst, die sämmtlichen Meister dieses Landes den Schmelz der Färbung in ihren Werken zu erstreben suchten, ist allein schon hinreichend, den malerischen Werth derselben zu begründen.

§. 35.

## Die subjective Anschauung und die willkürliche Ansicht in Hinsicht der Färbung.

Wenn überhaupt die malerische Auffassung der nachzubildenden Erscheinung der individuellen Anschauung des Künstlers anheim gegeben ist, und nichts desto weniger dadurch der positive (VII.) Sinn ihrer ursächlichen Verhältnisse ausgedrückt werden kann, da der geistige Parallelismus immer möglich ist, er mag von einer Anschauungsweise ausgehen, von welcher er wolle, in welchen jedes zu schaffende Kunstwerk mit der ihm zum Grunde liegenden Realität zu stellen ist, so gilt dies nicht weniger auch

von den einzelnen Theilen derselben, also auch von der Färbung.

Als der augenfälligste Ausdruck der Realität, bilden die Bedingungen der Färbung ein Analogon der Realität der Erscheinung selbst, von der sie ausgehen. Hieraus erklärt es sich, wie es von einem Sachverständigen nur eines oberflächlichen Blickes bedarf, um die Ueberzeugung zu gewinnen, ob es sich der Mühe lohne, dem Lebensfonds eines zu prüfenden Bildes näher nachzuforschen; denn schon die Physiognomie der Färbung desselben ist in dieser Hinsicht maassgebend.

Ist die natürliche Farbe in ihrer Totalwirkung als äusserlichster lebendiger Ausdruck der Erscheinung zu betrachten, so hat dieser in der Darstellung nur erst alsdann einen künstlerischen Werth, wenn demselben das Verständniss seiner ursächlichen Bedingungen zum Grunde liegt. Es ist daher nothwendig, das natürliche Colorit für die künstlerische Darlegung dieser Bedingungen zu modificiren, da seine oberflächliche Scheinbarkeit nicht dafür geeignet ist. Diese Modification, aus der Erkenntniss des Ursächlichen hervorgegangen, bildet in ihren Hauptzügen, worin alle grossen Meister übereinstimmen, eben jenes Kriterium, welches dem Kenner als eine vorläufige Gewähr gilt, dass er es mit einer tiefern Auffassung der Naturverhältnisse zu thun habe, da eine flachere sich lediglich möglichst treu an die oberflächliche Scheinbarkeit der Realität hält.

Die künstlerische Modification des natürlichen Colorits ist aber nicht frei von den Spuren der individuellen Anschauungs- und Empfindungsweise, was sich besonders da bemerkbar macht, wo die Erkennung des Lebensprozesses, den die Farben unter sich eingehen, durch complicirte Ver-

hältnisse, wie sie besonders die Carnation bietet, eine schwierige ist. Wenn nun trotzdem das Hauptprincip der künstlerischen Farbenmodification feststeht, so geht daraus hervor, dass die Veränderung ihres Ausdrucks, durch die subjective Anschauung nothwendig bedingt, dem Wesen der Erscheinung keinen Eintrag thut; denn diese Anschauung und die daraus folgenden Consequenzen drehen sich bei der wahren Erkenntniss der Idee der darzustellenden Erscheinung concentrisch um den Kern der Realität, wobei es gleichgültig ist, ob dem einen Meister gewisse fragliche Stellen bläulich, während sie einem andern bräunlich erscheinen; denn das eine oder das andere Factum führt bei ihnen Consequenzen mit sich, die nicht ausser dem Parallelismus der künstlerischen Behandlung des Dargestellten liegen. Der Missverstand hat aus der Verschiedenheit solcher Anschauungsweise, die sich dem Kenner als nothwendige Folge der meisterlichen Originalität ergiebt, die Meinung geschöpft, dass der bildende Künstler in dieser Hinsicht willkürlich verfahren könne. Sie wurde während des Verfalls der Kunst, als man dem Phantom eines falschen Idealismus nachstrebte, und dadurch die Sammlung verloren ging, welche erforderlich ist, um zu einem positiven Resultat bei verwickeltern Verhältnissen zu gelangen, eine vorherrschende, und erstreckt sich mit geringer Ausnahme bis in die Jetztzeit hinein.

Die Bilder, welchen solche Meinung zum Grunde liegt, die als ein Zeichen der Flachheit gelten kann, welche in ihnen überall hervorblickt, weil auch sie ihre Consequenzen hat, die keinen Theil derselben unberührt lassen, verhalten sich zu denen der ächten Kunst, wie die Ansicht zur Ueberzeugung. Wie geistreich, gewandt und plau-

sibel auch eine Ansicht ausgedrückt sein mag: es bleibt schon flach, zu wähnen, sie hegen zu dürfen, wenn die Möglichkeit der Ueberzeugung geboten ist. Denn dass diese Ueberzeugung in der Kunst nur subjectiver Natur, ändert die Sache nicht, da in ihr nie die Erscheinung an sich, sondern diese im Verhältniss zum Bildner zu einer bestimmten Anschauung zu bringen ist (I.).

Die willkürliche Ansicht, ein undeutliches Farbenverhältniss seiner Totalität nach in eine beliebige angenehme Farbe zusammenzufassen, wie dieses so häufig in der jetzigen Zeit geschieht, bedingt natürlich eine demgemässe Modification aller übrigen Farben, wenn der natürliche Sinn zum Vorschein kommen soll. Das geschieht aber nicht; denn in jener beliebig gewählten angenehmen Farbe ist etwas in einem gesteigerten Maasse erkennbar gemacht, um schon hier eine angenehme Wirkung hervorzubringen, wodurch dem natürlichen Sachverhältniss eine Gewalt angethan ist, die sich durch das starre Festhalten der Realität in andern Stellen, welche sich ihrer Farbe nach deutlicher zu erkennen geben, gewiss nicht rechtfertigen lässt.

Anders verhält es sich mit den Bildern, die aus der subjectiven Ueberzeugung hervorgegangen: die Ueberzeugung erfordert zunächst eine innige Sammlung, den Bedingungen auf die Spur zu kommen, welche ein undeutliches Verhältniss in Hinsicht der Farben veranlassen. In ihr wird es erst möglich, das entsprechende Maass der einzelnen Theile sowohl als auch des Ganzen seiner Reactionskraft nach zu ermitteln und demgemäss darzustellen, damit das Bild der Natur, dem Sinn und Wesen nach, ähnlich sei. Wenn dabei sich auch Verschiedenheiten der Anschauungsweise zwischen einem und dem andern Meister heraus-

stellen: diese werden auf das Wesen der Erscheinung um so weniger von benachtheiligendem Belang sein, als diese selbst dem einheitlichen Maasse mit unterworfen, das dem Ganzen zum Grunde liegt. Von einer Inconsequenz, wie sie oben angedeutet ist, kann hier nicht die Rede sein; denn die Ueberzeugung, auch wenn sie subjectiv, ist derselben stets bar; jene Ansicht aber kommt fortwährend mit dem wahren Naturverhältniss in Collisionen, denn sie geht von einer falschen Annahme aus, vor deren nachtheiligen Folgen ein Verstand nicht schützen kann, dem es nicht gelungen ist, die Erscheinung ihrer Idee nach zu erfassen, welche wahre Meister selbst mit den heterogensten Mitteln auszudrücken wissen, da diese Mittel selbst ihrem artistischen Sinne nach von ihnen richtig in Anschlag gebracht werden (§. 31).

Der in einem Bilde sich offenbarende individuelle Farbensinn des Bildners drückt ein Verhältniss aus, dessen Reinheit durch den Grad der Originalität bedingt ist, und wenn es schon möglich, abgesehen von aller Färbung, ein Bild seiner Wirkung nach schon vermittelst des Ausdrucks von Schatten und Licht der natürlichen Erscheinung zu verähnlichen, so kann auch der Unterschied zwischen einer und der andern Anschauungsweise verschiedener Individuen dem Sachverhältniss keinen Eintrag thun.

Es geht hieraus hervor, dass es in Hinsicht der Färbung mehr auf die richtige Abschätzung des Maasses der Reflexionskraft der einzelnen Theile des Darzustellenden und der Darstellungsmittel selbst ankomme. Ob dabei das individuelle Auge das als braun auffasst, was einem andern als blau erscheint, ist gleichgültig, wenn die hieraus folgenden Bedingungen der Harmonie beobachtet sind.

§. 36.

## Die freie Wahl und Zusammenstellung der Localfarben.

In Bezug auf freie Wahl und Zusammenstellung der Localfarben haben sich in der neuern Kunst viele Vorurtheile eingeschlichen. Es ist dies die Folge eines schwankenden Kunstbegriffs, der nicht selten Dingen eine grosse Wichtigkeit beimisst, die sie durchaus nicht haben. Wenn man sich in der Malerei bemüht, die Zusammenstellung und Wahl der Localfarben so zu bewerkstelligen, dass daraus eine angenehme Wirkung hervorgeht, so will dieses, rein malerisch betrachtet, sehr wenig sagen, da hiermit die Anforderung an das Schöne nicht wohl erledigt werden kann. Denn dieses der freien Willkür überlassene Zusammenwürfeln, wie sehr es auch dem Schicklichkeitsgefühl entsprechen mag, gewährt noch keinen geistigen Aufschluss über das Farbenverhältniss, da dieser nur erst in der artistischen Würdigung der feinern Modificationen und deren Ursachen gewonnen werden kann.

Die freie Zusammenstellung der Localfarben ist mehr eine Sache des variabeln Geschmacks (XVI.), der, durch die nationalen Neigungen und Gewohnheiten bedingt, gewisse charakteristische Begriffe erzeugt, aus denen das Uebliche hervorgeht, gegen welches nicht zu verstossen ist, wenn mit dem Zeichen desselben etwas allgemein Verständliches ausgedrückt werden soll. Bleiben bei Lösung der eigentlichen Probleme der Malerei solche Zeichen für die Kunst höchst gleichgültig, so ist ihre Berücksichtigung

nur als ein äusserliches Erforderniss anzusehen, das auf das Wesentlichere der Kunst keinen Einfluss haben kann.

Daher kommt es, dass die Bilder des reinen Kunstbegriffs die freigewählten Localfarben oft kaum erkennen lassen.

Die wahre Kunst kann auf die Satzungen des Zeitüblichen um so weniger Gewicht legen, als das Wesen derselben nur in der Offenbarung der in der Erscheinung verborgenen Naturintentionen beruht.

Da nun in der Natur keine Art der Farbenzusammenstellung ausgeschlossen ist und die Kunst alle ihre Verhältnisse in der instructiven Darstellung der Erscheinung zu ermitteln strebt, so kann sich auch der wahre Meister durch jene Satzungen nur wenig bestimmt fühlen, dem Zeitüblichen zu huldigen, um so weniger, als seine Geltung, hier als nothwendig untergeordnet, sehr in Frage stehen wird. Es muss demnach die freie Wahl der Localfarben dem subjectiven Ermessen des Meisters anheim gegeben bleiben, da die Localfarbe ohnehin durch die tiefern Bedingungen der Kunst gerade in den feinsten Werken dermaassen consumirt wird, dass man dieselbe kaum wahrnimmt.

In der Verschiedenheit der Schulen, welche sich zunächst durch die freie Wahl und Zusammenstellung gewisser Localfarben erkennbar machen, ist schon der Beweis enthalten, dass die darin an den Tag gelegte Gesetzlichkeit nur conventioneller Natur sei, die, in grössern Abtheilungen betrachtet, die Merkmale eines nationalen Geschmacks enthalten, wie in kleinern sich solche finden lassen, die zur Bestimmung eines einzelnen fraglichen Meisters behülflich sind. Es geht hieraus hervor, dass jene Elemente, welche

einen allgemeinen Geschmack hervorbringen, auch auf den einzelnen Meister nicht ohne Einfluss sind.

So wie der Geschmack trotz der festerstehenden Begriffe, die man nach Sitte und Gewohnheit mit einzelnen Farben verknüpft, welche ihre Symbolik ausmachen, die Zeit erkennen lässt, in der er vorherrschend ist, so wird nicht minder der einzelne Meister erkennbar, durch dessen Selbstständigkeit er sich nur modificirt.

So wenig Positives nun auch in der freien Wahl und Zusammenstellung der Localfarben enthalten, so ist dabei doch nicht zu übersehen, dass Meister, welche sich mit Lösung der Farbenprobleme speciell befassen, zu höchst interessanten Consequenzen gelangen, die sich auch bis in diesen oberflächlichen Theil der Malerei erstrecken; nur muss man sich hüten, darin mehr zu erblicken, als die nothwendigen Aeusserungen individueller Anschauung und Empfindung, die durch tieferes Erkennen und Vollbringen eine Physiognomie gewinnen, deren Bedeutung zu ermitteln sich jeder Künstler angelegen sein lassen muss, der die Kunst von ihrem höchsten Standpunct zu betrachten strebt.

Bei Meistern, wie Tizian, Rubens und Rembrandt, ist die freie Wahl und Zusammenstellung der Localfarben ein Act der Nothwendigkeit, die sich aus einer Willkür herleiten lässt, welche stets das Gepräge kunstgerechter Consequenzen enthält, die den Prozess der Erscheinung mit den einzelnen höchstvermögenden Individuen auf das Reinste darthun.

Ist es der Stylweise italienischer Meister entsprechend, dass sie meist entschiedene Localfarben wählen, indem ihr Streben nach vorherrschender idealer Allgemeinheit es

weniger zulässt, in die speciellern Eigenthümlichkeiten der Realität einzugehen, so macht sich bei den Niederländern und Spaniern in dieser Hinsicht die Eigenthümlichkeit bemerkbar, dass ihrer Darstellungsweise, welche, mit Festhaltung der Idee des Malerischen, den einzelnen Fall mehr als solchen zur Anschauung zu bringen strebt, mehr die unentschiedene Farbe zusagt; denn die malerische Entscheidung des Unentschiedenen bietet einem mehr artistischen Streben an sich eben das ergiebigste Feld. Gleichzeitig drückten besonders die niederländischen Meister in einer mitunter eigensinnigen Verschmähung der Reizmittel, die in den vorherrschenden Localfarben geboten sind, ihre gerechte Opposition gegen einen verkehrten Schönheitsbegriff aus, der sich nur gar zu gern derselben bedient, das Urtheil zu bestechen und sich die Mühe zu erleichtern, da die entschiedenere Localfarbe durch ihre augenfälligeren Bedingungen in ihrem Endresultat leichter zu gewinnen ist. Einzelne Meister, besonders niederländische, haben deshalb auf eine dominirende Localfarbe völlig verzichtet, indem sie mehr den Sinn der in ihr ausgedrückten eigenthümlichen Lebenskraft anschaulich zu machen wussten. Hierzu ist mehr naturphilosophische Einsicht erforderlich als bei einer treueren Nachahmung, welche oft nur die Natur selbst verantwortlich sein lässt.

Solche Werke, in welchen auf diese Weise auf eine angenehme Scheinbarkeit verzichtet ist, die ihren augenfälligen Vorschub in dem Festhalten der Localfarben leicht erhalten kann, gehören, wie schon bemerkt, zu den feinsten der Malerei, denn sie tragen vermöge ihres mehr vorwaltenden reinen Kunstbegriffs, der sich schon in dem Verzichten auf alles Wohlfeilere ausspricht, mit welchem die Menge

so leicht zu gewinnen ist, weil es das Oberflächlichere, einen unendlichen Lebensfonds in sich, der den denkenden Beschauer wie magnetisch nach der Tiefe der Erscheinung zieht und ihn bei dem Genusse neuerkannter Wahrheit mit jenem erquicklichen Selbstvergessen erfüllt, das seinen Grund in der reinen befriedigenden Thätigkeit des Geistes hat, dem hier ein ergiebiger Quell geöffnet ist.

## Zusatz.

Dass das Wesen des Malerischen hauptsächlich in solcher Auffassung und Behandlung der Erscheinung beruhe, ist somit einleuchtend. Nichts desto weniger ist die Meinung vorherrschend, dass die Kunst mehr nach ihrer Wahl des Gegenständlichen zu bemessen sei, während doch jede Erscheinung eine solche Behandlung zulässt. Gewiss ist es demnach nicht minder verdienstlich, wenn bedeutende Meister sich der Darstellung der niedern Realität zuwenden, denn sie beweisen durch die hohe Kraft der Kunst die Allgegenwart des Geistigen, des Schönen, und dieses Verdienst ist um so grösser, als sie davon nur ein Weniges mehr als den Genuss der Offenbarung des Wahren, und meist nur für sich, haben, da diese nur dem geringsten, dem verständigsten Theil der Kenner erkennbar ist, indem sich die Menge von solchem Gegenständlichen nur wenig angezogen fühlt, weil die Schönheit, hier am verschlossensten, auch in der Kunst nicht anders erscheinen kann.

## §. 37.

## Die malerische Bedeutung der dominirenden Tonarten.

Da der Werth der Kunstwerke nur in ihren bestimmten Bedingungen zu suchen ist, so kann in der Malerei auch nur dasjenige Farbeverhältniss von Werth sein, dessen Natur eine bestimmte Behandlung der darzustellenden Erscheinung zulässt.

Diesem gemäss ist daher auch die Tonart zu wählen, in welcher sich die Probleme der Färbung auflösen sollen. Um deswillen sind manche Farbenverhältnisse von manchen Meistern da gänzlich ausgeschlossen, wo sie, wie bei der Tonart, einen dominirenden Charakter annehmen würden. Denn die Tonart ist nur alsdann ihrem Zwecke entsprechend, wenn ihre Herrschaft darin besteht, dass sie das Besondere, mit Werthhaltung seiner Selbstständigkeit, zur entsprechenden Beisteuer des Allgemeinen erhebt. Dergleichen Tonarten sind die bräunliche, röthliche, gelbliche, silbergraue u. s. w., zu welchen sich der individuelle Farbensinn des Meisters neigt. Die violette Tonart hingegen wird deshalb als unstatthaft erachtet, weil sie vermöge ihres zweideutigen Charakters die Eigenthümlichkeit des besondern Falles unerörtert lässt. Auch die grauliche Tonart ist nur in einem bestimmten Verhältniss ihrer Bestandtheile als zweckmässig erkannt, und zwar in ihrer grössern Hinneigung zu dem Braunen, wenn nicht derselbe Missverstand wie bei der violetten ins Leben treten soll. Gleichzeitig führt ihre bequeme Handhabung,

wozu sie nur allzu sehr geeignet ist, mehr zu einem allgemeinern Resultate, dessen Factoren oft in ein mystificirendes Dunkel gehüllt sind, zumal bei den Nachahmern, die sich, bei dem Mangel einer klarern Erkenntniss, leicht damit selbst betrügen.

Besonders landschaftliche Meisterbilder, in welchen der violette Ton so nahe liegt, weil er oft in der Wirklichkeit so bedeutend vorherrscht, liefern durch die Art und Weise, mit der von diesem Ton abstrahirt ist, den augenfälligsten Beweis, dass in dieser Hinsicht nicht eine Willkür, sondern ein positives Princip vorwaltet, von dessen Bedeutung die moderne Kunst kaum einen Begriff hat, obschon einzelne Talente, von einem glücklichen Instinct geleitet, der positiven Tonart mitunter zu entsprechen suchen.

## §. 38.

## Die Behandlung.

### a) Die Primabehandlung.

Es ist nicht wohl möglich, eine Erscheinung bildlich bei ihrer ersten Auffassung so darzustellen, dass später nicht eine Nachhülfe nöthig wäre, wenn ihr malerischer Sinn genügend zur Anschauung gebracht werden soll. Indess darf dies kein Grund sein, eine möglichst grosse Vollendung in die lange Bank zu schieben, denn die erste Auffassung versetzt das Gefühl in die unbefangenste Stimmung, und das Bildungsmaterial formirt sich dieser gemäss, mit unwillkürlicher, entsprechender Berücksichtigung seiner Natur,

in directester Folge der lebensvollen Reaction des Angeschauten.

Die erste, mehr instinctive Befriedigung des reinen Kunstgefühls durch die Ausführung, in Uebereinstimmung mit einer unbefangenen Anschauung der nachzubildenden Erscheinung, ist vermöge der ihr zum Grunde liegenden Schätzung der Naturverhältnisse, die um so treffender ist, als sie nicht durch nüchterne Klügelung des Verstandes beeinträchtigt worden, in hohem Grade wichtig.

Grosse Meister halten daher die durch primäre Ausführung gewonnenen Resultate bei späterer Vollendung ihrer Werke so lang mit kritischer Schärfe fest, bis die erste Gemüthsstimmung wieder gewonnen ist, was nur einem Selbstbewusstsein möglich, das sich vorsätzlich selbst aufzugeben vermag, um einem Prozesse gefügiger zu sein, der sich am reinsten und für die Erscheinung am bedeutsamsten in den Zügen der Empfindung veranschaulicht.

Am deutlichsten giebt sich dieser Prozess, den die künstlerische Darstellung ausdrückt, in den mehr plastischen Elementen, in der Art und Weise der Formation eines pastosen Materials zu erkennen, welche gleichsam die Klangfiguren einer Empfindung abgeben, deren einheitliche Stimmung in den nachfolgenden Perioden der Ausführung nur schwer gewonnen werden kann.

Hieraus erklärt sich das mitunter so rohe Ansehen von Bildern, welche diesem Sinne gemäss auf ein Mal zur möglichsten Vollendung gebracht sind, wie besonders bei Rembrandt. Die in das pastose Material formirten Züge geben gleichzeitig den sprechendsten Ausdruck des Ideenbaues, den die Erscheinung durch ihre mannigfachen Lebensbedingungen im Künstler veranlasst. In ihm offenbart

sich der Sinn des Schönen, der die Mittel seines Ausdrucks, wie übertrieben sie bei grossen Meistern auch scheinen, bis zur concreten Wahrheit verzehrt, woher es kommt, dass ein verständiger Blick sie als solche kaum gewahr wird.

Nicht immer gelangt ein Primabild, d. h. ein solches, das auf ein Mal zur möglichsten Vollendung gebracht werden soll, zu solchem Resultat, daher eine Nachhülfe (Retouche) nothwendig wird, die den Zweck der natürlichen Geltendmachung desjenigen hat, was die Eigenthümlichkeit der Erscheinung wesentlich ausmacht. Der in solchen Bildern zu einer deutlichern Anschauung gebrachte Empfindungsgang ist durch die Art und Weise seiner hinterlassenen Spuren von hohem Kunstinteresse; denn sie geben von Allem und Jedem Kunde, was die Beziehung eines Meisters, der die Bedingungen des Geistigen der darzustellenden Erscheinung thatsächlich zu ermitteln strebt, ausmacht.

Um deswillen hängt bei der Primabehandlung Alles von einem gewissen Grade ihrer Reife ab, deren richtiges Stadium nur der höchsten Kunstfähigkeit zu erkennen vergönnt ist. Alles Nachfolgende der Behandlung ist daher nur dahin zu richten, den Sinn solcher Züge, die nichts Anderes sind als directe Folgeleistungen des vom Geistigen der Erscheinung der vernünftigen Empfindung Gebotenen, zu verdeutlichen.

### b) Die speciellere Ausführung.

So gross nun auch der Werth der Primabilder sein mag: die Kunst gipfelt erst in der wahren Vollendung, da ein speciellerer Aufschluss über die einzelnen Bedingungen

der Naturverhältnisse der Offenbarung des Ursächlichen am entsprechendsten ist.

In dem sorgfältig berücksichtigten Maasse der einzelnen Lebenskräfte der Erscheinung gewinnt die Kunst erst die wahre Schätzung des Allgemeinen und das Recht, dasselbe in eine Terminologie zusammenzufassen, die sich in der Primabehandlung am bemerkbarsten macht. Die terminologische Bezeichnung gewisser Kategorien von Natureigenschaften, welche in den ausgeführten Bildern derjenigen Meister, die sich derselben bedienen, erst ihren Commentar erhält, war während des Verfalls der Kunst die Veranlassung der Manierirung (§. 16), hinter welche sich gern die Flachheit verbirgt, welcher, mit der Scheinbarkeit befriedigt, nicht zu dem Geistigern zu dringen vergönnt ist, weil ihr das Verständniss abgeht, das nur auf dem mühevollen Wege der Ausführung zu erlangen ist.

Von Meistern, wie Rubens und Rembrandt, welche die stylvolle, malerisch freie Behandlung am feinsten ausgebildet und somit als die eigentlichen Vertreter der malerischen Dialektik zu betrachten sind, die in den Niederlanden erst im 17. Jahrhundert ihre umfassendste Bedeutung erhielt, existiren Bilder von der grössten Ausführung, welche den Beweis liefern, dass sie keine Mühe gescheut haben, den speciellsten Naturbedingungen thatsächlich zu genügen, um den Fonds ihrer artistischen Erfahrung in einem Grade zu vermehren, damit die Empfindung, welche ihre Nahrung daraus schöpft, ihren Werken der freiern Behandlung das Gepräge der feinern Erkenntniss zu verleihen.

Vermöge eines Kunstgefühls, das nicht eher Befriedigung verspürt, bevor nicht durch die Kunstthätigkeit der

Wucht einer Lebensfähigkeit der darzustellenden Erscheinung entsprochen, der die gesammte artistische Erfahrung zum Grunde liegt, ist ein Meisterwerk in jeder Gestalt und Form des Geistes voll. Aber Alles kommt in der Kunst darauf an, diesen Geist in möglichst natürlicher Form zu offenbaren, denn das ist seine eigenste und daher wahrste Ausdrucksweise; alles Andere, wie geistreich es auch sei, ist nur Bezeichnung, und nicht Sprache, welche die directeste Lebensäusserung des Geistes.

### c) Der Vortrag.

Wenn die Erscheinung in der bildenden Kunst nur in einem Moment ihrer Zuständlichkeit aufzufassen ist, um die einheitliche Consequenz zu gewinnen, deren Bestandtheile in jedem folgenden Moment sich modificiren und daher mit dem ersten der Auffassung im Widerspruch stehen würden, so sind hingegen die Elemente der artistischen Darstellung doch der Art, dass ein Bericht ihres zeitweisen Vorschreitens bis zur gänzlichen Vollendung eines Kunstwerks, wie bereits aus dem Vorhergehenden erklärlich, veranschaulicht werden kann. Es ist dieser Bericht von einem um so grössern Kunstbelang, da seine stummen Zeichen beredt genug sein können, das, was der schaffende Künstler, durch die wahrgenommenen unzähligen Eigenthümlichkeiten der Erscheinung angeregt, in Beziehung auf sie an und für sich denkt und empfindet, malerisch zu beurkunden. Diese Zeichen machen den Vortrag aus, der mit dem Grade seiner Bemerkbarmachung sich mehr oder weniger, einer Stylweise gemäss, von der Realität der darzustellenden Erscheinung entfernt, um in dem Raisonne-

ment der malerischen Sprache in sinniger Weise die Idee zur Anschauung zu bringen oder, mit dem möglichst eigensten Naturausdruck derselben, sie zu verbergen.

Letzteres macht den eigentlichen Zweck der grössern Ausführlichkeit aus, deren Wesen darin besteht, dass die Berücksichtigung subordinirter Lebenskräfte dem geistigen Fonds der Erscheinung durch Festhaltung ihrer oberflächlichen Theile keinen Eintrag thue.

Die in solcher Art bewerkstelligte natürliche Geheimhaltung des Lebensfonds in den Werken berühmter Niederländer, wie z. B. Mieris, ist in neuster Zeit von Kunstforschern als geistlos bezeichnet worden, während eine solche Behandlung gerade von vielem Geiste zeugt, denn sie beurkundet den feinsten Zug der Natur, ihn nicht derbsinnlich zur Schau zu stellen, wofür es freilich in der Kunst leichter verständliche conventionelle Zeichen giebt, welche die speciellere Ausführung verschmähen muss.

Nichts desto weniger macht sich aber in derartigen Bildern der grossen Niederländer der Vortrag als solcher, wenn auch in sehr subtiler Weise, noch bemerkbar; jene Terminologie der Primabilder schmiegt sich nur in ihnen modificirt der concreten Form enger an.

Obgleich es in der Absicht solcher auf das Feinste ausgeführten Bilder liegt, das Oberflächliche der Erscheinung möglichst treu darzustellen, wodurch das Tiefere derselben verdeckt wird, so ist dadurch eine tiefere Auffassung keineswegs ausgeschlossen, wie solche Werke beweisen. In ihnen erscheint das Oberflächliche tief aufgefasst, was der tiefen Auffassung des Tiefern gleich zu achten, da Beides die Erkenntniss des Ursächlichen bedingt. Dass aber das Oberflächliche einer tiefern Auffassung überhaupt

fähig sei, geht aus der Allgegenwart des Geistigen oder Schönen hervor.

Das Grosse der niederländischen Meister ist hauptsächlich in dem naiven Zuge zu suchen, dass sie die Gesetzlichkeit des Schönen in dem Zunächstliegenden artistisch zu ermitteln wussten, die dem mehr nach der Tiefe strebenden menschlichen Geiste entrückt zu sein scheint. Daher hält man gemeiniglich ihre Bilder für viel zu wahr, um wahrhaft schön zu sein. Ein flaches Urtheil der überbildeten Neuzeit.

## §. 39.

## Die Lasur.

Den Bedingungen einer grössern Ausführung genügt der Meister mit sinnvoller Benutzung dessen, was er bei Anlage eines Bildes ein Mal vollbracht, daher das, was nur in einem gewissen Zeittheil, vermöge einer gewissen Gefühlsstimmung zur artistischen Bedeutung gediehen ist, für ihn als unantastbar gilt. Solche Stellen, in denen selbst der Irrthum geschont wird, wenn er einen psychologischen Aufschluss über den von der Erscheinung angeregten Meister giebt, bieten die Rubens'schen und Rembrandt'schen Bilder in mannigfacher Weise. Mit bewundernswürdiger Selbstkritik sieht man diese Meister objectiv dem Beginnen ihres reinen Kunsttriebes zuschauen, das im Gefühl einer wahren Controle Allem den Stempel der Zweckmässigkeit verleiht, die lediglich der Grund ihrer überaus grossen Productivität ist.

Um der durch die erste Anlage gewonnenen Wahrheit eines Bildes, wozu auch die Spuren der Empfindung gehören, nicht zu nahe zu treten, erscheint es zweckmässig, die Vollendung mit dünnern Farben zu bewerkstelligen, da die pastosen nicht nur jene Spuren verdecken, sondern auch dem Bildungsmaterial selber die Eigenthümlichkeit rauben würden, welche bereits bei der ersten Schätzung der Lebenskraft von der Empfindung mit in Anschlag gebracht worden ist. Jene Stellen erheischen daher eine besondere Berücksichtigung und Schonung.

Wenn die Retouche sich nur mit dem Einzelnen befasst, um im Sinne des Ganzen das Fehlende zu ergänzen, so erstreckt sich die förmliche Uebermalung umfassender über das zur Vollendung zu führende Kunstwerk, um der oft mit Rücksicht auf dieses Verfahren eingeleiteten Naturwirkung specieller zu entsprechen.

Ist nun ein Bild zu derjenigen Reife der Vollendung gebracht, dass nur noch das Colorit einer einheitlichen Stimmung entbehrt, so ist es möglich, dieser durch ein leichtes Uebergehen mit durchsichtigen Farben zu genügen. Dieses Verfahren ist die Lasirung, welche in neuster Zeit ein Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit geworden ist, weil dadurch einem Bilde leichter eine gefällige Scheinbarkeit zu verleihen ist, worauf in jeder Kunstperiode ein besonderer Werth gelegt wird, die sich von dem Wesen der Erscheinung mehr entfernt.

Wenn es bereits durch alles Vorhergehende genügend dargethan worden, worin das eigentlich Wesentliche der Malerei besteht: wenn (§. 31) gezeigt worden, mit welcher Tiefe die ältern Meister das Colorit aufgefasst, welche oft auf jenes Agens der Illusion verzichtet, die besonders in

der Lasur ihren grössten Vorschub erhält; wenn sie, wie dies jetzt so oft der Fall, hauptsächlich dazu verwendet wird, so muss es einleuchten, zu welchen Resultaten die Malerei gelangt, wenn das gewähnte Geheimniss eines dominirenden Verfahrens vermittelst der Lasuren, das erst in der Periode der Geschwind- und Vielmalerei besonders in Venedig im 17. Jahrhundert beginnt, zu einer Hauptsache erhoben wird.

Genau betrachtet, ist die Lasur nur als ein Behelf anzusehen, den bereits ermittelten Lebensfonds der darzustellenden Erscheinung zur entsprechenden Geltung zu bringen, wenn dieses bis dahin noch nicht geschehen ist.

Die Lasur ist daher mehr eine Folgeleistung der nüchternen Kritik und muss es sein, wenn ihr wahrer Zweck erkannt wird. Man hat sich daher zu hüten, dass die Empfindung in ihr nicht einen zu grossen Antheil habe. Dem ist aber in der modernen Anwendung der Lasur nicht also. Die durch sie so leicht zu gewinnende angenehme Scheinbarkeit gewährt dem hauptsächlich in solcher Weise strebenden Künstler eine wonnevolle Genugthuung; diese Empfindung, welche mit der darzustellenden Erscheinung selbst nur wenig gemein hat, indem sie mehr von der Manipulation ausgeht, hält den Künstler nur bei einigen oberflächlichen Eigenschaften derselben gefangen, nach deren Reiz er wähnt das Maass des erforderlichen Lebensfonds bestimmt zu haben, von welchem er sich dadurch nur allzuweit entfernt.

Auf diese Weise artet die Oelmalerei, die so sehr geeignet ist von den tiefern Naturverhältnissen der Erscheinung Rechenschaft zu geben, was sie doch hauptsächlich soll, in ein blosses Illuminiren aus, das, wie geist-

reich es auch mitunter bewerkstelligt sein mag, nur immer von sehr geringem Kunstbelang ist, denn solchem Verfahren liegt die Meinung zum Grunde, dass das Colorit eine an der Oberfläche der Erscheinung selbstständig haftende Materie sei, eine Meinung, durch welche die Ermittlung der tiefern Naturbedingungen unmöglich wird.

Jene Uebermalung mit dünnen Farben, wodurch die subtilsten Wahrheiten in dem feinsten Theile des Colorits besonders in der Carnation erzielt werden, darf durchaus nicht mit der Lasirung verwechselt werden, die hier ihre Unzulänglichkeit am deutlichsten beurkundet, da ihre allgemeinere Verwendung vielen Stellen eine Gewalt anthun würde, deren Wahrheit in einem gewissen Grade von Stumpfheit besteht, welche die Lasur nicht zulässt.

Daher ist in der Carnation des Tizian, der das Farbenverhältniss am geistvollsten ergründet, nie von einer eigentlichen Lasur die Rede, denn jeder Theil giebt Zeugniss von einer werkthätigen Empfindung, die von dem homologen Theile der nachzubildenden Erscheinung ausgeht, was bei einem Verfahren in Pausch und Bogen, wie bei der Lasirung, nicht der Fall sein kann. Nur in dem Nebensächlichen, vorzüglich in der Gewandung, ist dieses der Fall, die er auch mit Rücksicht hierauf untermalt hat. Jede erhebliche Wahrheit weiss er aber auch noch hier festzuhalten, denn nicht Bequemlichkeit oder Irrthum veranlasst hier die Lasur, sondern ein beobachtetes grosses Stylgesetz, dem es zuwider wäre, wenn er die Realität in dem Nebensächlichen so speciell auffassen wollte, wie er es in dem Hauptsächlichen gethan.

Es geht hieraus hervor, welche Bewandtniss es mit Bildern habe, die hauptsächlich durch ein allgemeines

Lasurverfahren hervorgegangen sind. Mit der oft geschickten Anwendung einiger plausibelen Schulregeln ist besonders auf die Behandlung der Localfarben, mit Berücksichtigung der augenfälligen Modificationen derselben, ein besonderer Werth gelegt. Die wohlfeile Herstellung einer harmonischen Vermittlung alles Einzelnen durch einen gefälligen Ton der Lasur, mit dem man gewöhnlich ein ganzes Bild überzieht und stellenweise massenhaft mit verschiedenen durchsichtigen Tinten wieder übergeht, bis durch dieses Saucenwesen jener Kitzel entsteht, der nur aus dem Illusorischen seine Nahrung schöpft: das sind die Elemente, durch welche gemeiniglich der weniger Einsichtige sich so leicht bestechen lässt. Von eigentlicher Kunst aber ist hier nur wenig zu bemerken, noch weniger von Kunstgeheimnissen der ältern Meister, welche durchaus nicht existiren, wenn man nicht darunter einige handwerkliche Vortheile versteht, die für die Kunst selbst höchst gleichgültig sind, da der wahre Künstler in der Erkenntniss des Zweckmässigen sich das widerspenstigste Mittel dienstbar zu machen weiss.

Das Kunstgeheimniss war den ältern Meistern nur das Geheimniss der Natur selbst, das sie in der geistvollen Ermittlung des Ursächlichen aus Naturtreue wieder als Geheimniss darstellten; denn als solches lässt es sich nicht offenbar verhandeln (§. 24).

---

# DRITTES CAPITEL.

## Die malerische Darstellung der höhern Realität.

### §. 40.

### Das Portrait oder Bildniss.

Wenn eine höhere Realität nur nach der in ihr gesteigerten Möglichkeit der Offenbarung des Geistes bestimmt wird, so nimmt vornehmlich die Darstellung des nackten menschlichen Körpers die höchste Stelle in der bildenden Kunst ein; denn in ihm ist der complicirteste Organismus mit allen seinen Consequenzen in einer Weise erkennbar, dass dem Künstler dadurch die instructivsten Mittel geboten sind, den Geist oder die Schönheit mit der reinsten Idee des in der Erscheinung enthaltenen Ausdrucks der Lebensfähigkeit zu offenbaren.

Aber nicht in jedem Theile des menschlichen Körpers ist die Offenbarung des Geistes in einem gleichen Grade deutlich, daher derjenige, wo dies vornehmlich der Fall,

für das Studium des Künstlers am lehrreichsten ist, da jeder in der Darstellung desselben begangene Irrthum gegen die Formenconsequenz die Lebensfähigkeit vermöge dieser Deutlichkeit am bemerkbarsten beeinträchtigt.

Das menschliche Antlitz, welches von der geringsten geistigen Regung Kunde giebt, ist daher nicht nur als ein Haupttheil der künstlerischen Darstellung anzusehen, sondern die Art und Weise seiner Darstellung kann zugleich als eine allgemeine Basis gelten, wie die Erscheinung der niedern Realität, in welcher die Bedingungen ihres Lebens nicht so zu Tage liegen, zu betrachten sei, wenn ihr geistiger Inhalt zur Anschauung gebracht werden soll.

In der Malerei ist demzufolge das Portraitfach, welches sich ausschliesslich mit der Darstellung des menschlichen Antlitzes in einer Weise befasst, dass sie in die tiefsten Bedingungen des besondern Falles dringt, um in der Consequenz der Individualität das Leben zu veranschaulichen, eine Sache von der grössten Wichtigkeit, da hier der Offenbarung der Naturidee der speciellste Ausdruck zum Grunde liegt, der in der Kunst sich selbst in dem weniger gebildeten Auge einer scharfen Controle preisgiebt.

## §. 41.

## Das Charakteristische und der Ausdruck eines Bildnisses.

Da die Individualität der Erscheinung nichts Anderes ist als der durch bestimmte Bedingungen (VII.) hervorgegangene Ausdruck der modificirten allgemeinen Lebens-

gesetze in der Ursubstanz, so sind in einem Bildnisse die Consequenzen des besondern Falls auch demgemäss aufzufassen, wozu die Erkenntniss der in der darzustellenden Erscheinung enthaltenen Idee des Lebendigen erforderlich ist. Trotz der äusserlichen Beschränkung im Bildnissfache ist dem Bildner ein weites Bereich der Auffassung eröffnet, mit freier Willenskraft zu verfahren; denn diese Modification erstreckt sich in alle Theile der Erscheinung, welche die Eigenschaften derselben ausmachen, wovon der Styl nur immer bestimmte Kategorien wählt und organisch zusammenstellt, den Sinn der Lebensgesetze in dem Schönen zu veranschaulichen.

Durch diejenigen Modificationen des besondern Falles, welche vornehmlich als eigenthümlich in die Augen springen, macht sich derselbe von andern leicht unterscheidbar; sie bilden die auffallendsten Merkmale des Charakteristischen, welches zugleich die Bedingungen der Aehnlichkeit in sich begreift. Es geht hieraus hervor, dass schon ein geringer Grad einer künstlerischen Bildung hinreichend ist, den oberflächlichen Bedingungen des Charakteristischen und der Aehnlichkeit zu genügen, wodurch es sich erklärt, weshalb Neulinge in der Kunst die Züge einer darzustellenden Persönlichkeit oft treffender auffassen, als wahre Künstler, die, nach der Erreichung des so weit gesteckten umfassenden Kunstziels strebend, leicht den Irrungen preisgegeben sind, die, so unerheblich sie für das Wesentlichere sind, eine Differenz in dem Oberflächlichen herausstellen, mit denen es Jene fast ausschliesslich zu thun haben.

Das Charakteristische, als Inbegriff derjenigen Modificationen, welche die Individualität ihrer tiefern Bedeutung nac hvon einer andern unterscheidbar machen, erheischt

bei dem Zwecke seiner kunstgerechten Darstellung eine hohe Meisterschaft. Sie, die immer auf das Wesentliche, Geistige oder Schöne gerichtet ist, kann auf jene oberflächlichen Merkmale des Charakteristischen und der Aehnlichkeit nicht jenen Nachdruck legen, der in seiner Uebertreibung so leicht zur Caricatur führt. In einer gewissen ruhigen Zuständlichkeit des Nachzubildenden erblickt sie das erspriesslichste Feld, die Consequenzen der Erscheinung bis in ihre tiefste Tiefe zu verfolgen, um den geistigen Fonds derselben zu gewinnen, dessen Grad durch den der Lebensfähigkeit bedingt ist, die jedem organischen Theile im Einklang mit dem Ganzen innewohnen muss.

Der Ausdruck einer solchen Lebensfähigkeit, mit der Festhaltung der Consequenzen des besondern Falles (der Individualität), ist es daher vornehmlich, wonach das Streben des Bildnissmalers gerichtet sein muss. Nur so stellt sich der Charakter als ein natürliches Ergebniss heraus, zu dem jeder Theil der Erscheinung, nach Maassgabe seiner natürlichen Kraft, beizusteuern hat, um endlich den Gesammtfonds der Lebensbedingungen zu gewinnen, in deren consequenter Auffassung erst das geistige Element zu Tage tritt. Der Ausdruck eines gewissen Affectes wird mit dem der Lebensfähigkeit in der bildenden Kunst leicht verwechselt, und aus Mangel an tieferer Erkenntniss oft höher angeschlagen, als der letztere, weil er dem Charakter eine bestimmte Richtung giebt, mit der man vermeint ihn selbst zu haben. Genauer betrachtet ist dies aber weiter nichts als eine gesteigerte Thätigkeit gewisser Theile, deren Zuständlichkeit sich leicht in Regeln fassen lässt, welche den Affect als solchen bezeichnen, aber nicht den Lebensprozess in seiner umfassenden Bedeu-

tung selbst geben. Er verhindert die zur Gewinnung der wahren Lebensfähigkeit so nothwendige Sammlung, führt zur Abstraction, und ist deshalb besonders in der Portraitmalerei unstatthaft, die das einzelne Individuum seiner idealen Allgemeinheit nach aufzufassen hat.

§. 12.

## Der Ausdruck des Lebendigen im Allgemeinen, seiner malerischen Wirkung nach.

Auch die Lebendigkeit hat ihren bestimmten Grad; er ist nur in den feinsten Meisterwerken enthalten, die deshalb in der Nähe von Bildern einer gesteigerten Wirkung leicht verkannt werden, weil man das Lebhafte von dem Lebendigen, den innern Bedingungen nach, nur selten zu unterscheiden weiss. Dies besonders ist der Grund, dass Kunstwerke, welche die grösste Wahrscheinlichkeit in sich schliessen, dass sie von der Hand des Leonardo da Vinci herrühren, meistens von solchen bezweifelt werden, die nicht vermögend sind in die feinern ursächlichen Bedingungen der Lebensfähigkeit einzugehen.

Der vor der Hand vermisste Lebensfonds, der diesen Zweifel so leicht veranlasst durch einen geringern Grad der Wirkung, ist oft ein bestärkendes Kriterium der Echtheit, die nur der zu ergründen vermag, welcher auf praktischem Wege die artistischen Ursachen einer natürlich ruhigen Totalwirkung kennen gelernt hat. Wenn derartige Werke in der Nähe wirksamerer Meisterbilder vorläufig gedrückt erscheinen, so muss es als voreilig bezeichnet werden, wenn man daraus den Schluss der Unechtheit ziehen will.

Abgesehen davon, dass die in der Münchner Gallerie dem Leonardo zugeschriebenen Werke echt oder unecht sind, zeugt diese Bestimmung von bedeutend mehr Geist und Einsicht, als die dem entgegengesetzte Behauptung; denn nur dem einsichtsvollen und erfahrenen Kunstkenner wird der Umstand nicht entgehen, dass man den Lebensfonds der in der Nähe befindlichen andern bedeutenden Meisterbilder lange erschöpft hat, während dieser, noch in stillem Wachsthum begriffen, von einer Tiefe Zeugniss giebt, die weder bei Luini noch bei Melzi in solchem Grade zu finden. Es ist hierbei vornehmlich in Betracht zu ziehen, dass die Wucht des Lebensfonds mit der Grösse seiner Basis wächst, und daher der Empfindung nach weniger wahrgenommen wird. Die Concentration eines bedeutend geringern auf einzelne Spitzen ist freilich eindringlicher, aber deshalb nicht höher anzuschlagen.

## §. 43.

## Die Auffassung des Portraits als Basis der Kunstbildung im Allgemeinen.

Dass das Portrait in Wahrheit eine erspriessliche Basis abgiebt, nach welcher die Kunststufe am richtigsten zu bemessen sei, davon ist leicht eine Ueberzeugung zu gewinnen, wenn man die Werke der verschiedenen Kunstepochen näher ins Auge fasst. Erst da, wo in ihr die Consequenzen des Besondern sichtbar werden, fängt die eigentliche Kunst

an, die sich erst mit der Erkenntniss der dem Besondern zum Grunde liegenden allgemeinen Idee zum klaren Selbstbewusstsein entfaltet. Was von den Anfängen der Kunst im Allgemeinen gilt, gilt nicht weniger auch von dem Portrait. Es enthält schon früh, bei allen Mängeln der weniger ausgebildeten Form, das Hauptelement, worauf es auch hier ankommt: die Auffassung der Idee, wozu der primäre instinctive Kunsttrieb schon gelangte, welcher auf religiösem Wege zu dem Wesen der Erscheinung geleitet wurde.

Jener strenge Ernst, welcher im Anfang der Kunst die Folge eines tiefen religiösen Gefühls war, das mit Sicherheit den Künstler seinen Pfad wandeln liess, weil es direct zur Offenbarung des Geistes führt, ist ein Hauptzug der ältesten Portraits, deren artistischer Sinn sich am deutlichsten kund giebt, wenn man sieht, wie oft ganze, wirklich vorhanden gewesene Gestalten mit individueller Treue den kirchlichen Persönlichkeiten in einer Weise vindicirt sind, als wären sie zu einem höhern Dasein entrückt. Das oft so Geisterhafte betender Donatoren, die kniend ihre fromme Kirchenspende verehren, ist sicher einem reinen Kunstsinn erträglicher, als die überaus angenehmen und sorgfältig ausgeführten Bildnisse, in welchen die treue Realistik die Idee der Erscheinung um so weniger erkennen lässt, als die dazu erforderliche innere Sammlung durch das irrthümliche Streben nach äussern Beziehungen, wie «schönsinnig» sie auch angedeutet sein mögen, zersplittert ist.

Man werfe einen Blick auf die unzähligen, oft mit vielem Geschick ausgeführten Bildnisse der Neuzeit, wie wenige einen Vergleich mit denen der ältern Meister, nicht einmal höhern Ranges, aushalten. Oft ähnlich bis zur

frappantesten Illusion, haben sie, genauer betrachtet, doch nur wenig Kunstwerth; denn diese Aehnlichkeit ist doch nur eine Aehnlichkeit des Leibes, da die eigentliche Idee der Individualität in ihr nicht als solche, sondern erst in der Bedeutung ihres Verhältnisses zum Allgemeinen gewonnen wird, wogegen das particularistische Streben nach angenehmer Aeusserlichkeit in Form und Gebehrde, mit welcher man vermeint den ältern Bildnissen den Rang abzulaufen, hinderlich im Wege steht. So lächelnd und hold, im vollen Zauber der Täuschung und den individuellen Reizen des Körpers sie auch dargestellt sein mögen: der Mangel jener erbaulichen Sammlung des wahren Künstlers, die unerlässlich ist, wenn das rein Ideale gewonnen werden soll, lässt sich durch alle diese bestechlichen Mittel nicht ersetzen.

Dass diese moderne Richtung der angenehmen Täuschung alle Theile der dargestellten Erscheinung betrifft, wodurch statt des Schönen nur das Angenehme gewonnen werden kann, ist bei genauerer Betrachtung des Einzelnen leicht einzusehen. Man fasse z. B. nur die Behandlung des Haares ins Auge. Auch in den besten Kunstperioden hat man von den Mitteln der Toilette einen Gebrauch gemacht, welcher die in diesem Theile des menschlichen Körpers enthaltene Naturintention in einer Weise Lügen straft, dass es nur der echt künstlerischen Einsicht möglich wurde, die reine Naturidee wieder herzustellen. Statt dessen klammert man sich jetzt lieber an die Realität einer durch die Mode verkehrten Zuständlichkeit fest, die einem gesunden Natursinn den gewaltsamsten Eintrag thut, und die Kunst geht ohnmächtig ihrer Obliegenheit, diesen Sinn aufzuklären, verlustig. So gleicht das von Salben triefende, künstlich gelockte Haar in den modernen weibli-

chen Bildnissen oft mehr den gedrehten Hornspänen, und man glaubt viel gethan zu haben, wenn man zu dem widerwärtig erhöhten Glanz desselben noch die bläuliche Spiegelung gesellt, das Werk der Illusion zu krönen.

Von allen diesen Dingen der Wirklichkeit, die so nahe liegen, dass sie zu aller Zeit so gut wahrgenommen wurden wie jetzt, erblickt man in wahren Kunstwerken nur wenig, weil die Principien, durch welche sie als solche hervorgegangen sind, nur dahin gerichtet waren, der reinen Naturintention zu entsprechen, da ein anderer Weg zur Offenbarung des Schönen oder Geistigen nicht dahin führt. Das Haar ist, künstlerisch betrachtet, ein den Körpertheil bedeckendes lockeres Conglomerat fadenartiger Körper, die sich einer Individualität gemäss partienweis in bedeutsamen Linien sondern, welches dem Künstler einen fruchtbaren Anlass giebt, malerisch den Natursinn in mannigfacher Weise zu offenbaren.

Tizian, Paul Veronese, van Dyck u. s. f. haben diesem Theile der Kunst, mit nothwendiger Rücksicht auf das Zeitübliche, auf das Sinnreichste entsprochen. Die Eigenthümlichkeit ihres Styles giebt auch hier Zeugniss, wie die Auffassung eines jeden Theiles der Erscheinung eine naturphilosophische Einsicht erheischt, wenn dem reinen Begriffe der Kunst genügt werden soll. Dass es sich mit allem Uebrigen ähnlich verhalte, steht ausser Zweifel, denn des einmal erlangten Grades der Erkenntniss, wie hoch oder gering er sei, kann man sich in keinem Theile der Kunst entäussern, da jeder dem Ganzen analog ist.

Nur einzelne Talente der Neuzeit, durch einen glücklichern Kunsttrieb geleitet, wenden sich einer naturgemässern Behandlung auch in diesem mehr Nebensächlichen

zu, was noch mehr der Fall sein würde, wenn diesem Triebe ein reineres Kunstbewusstsein beigesellt wäre, durch welches lediglich eine verkehrte Richtung zu brechen ist, deren Zähigkeit vornehmlich ihren Vorschub in dem verderblichen Wahne zu suchen hat, dass nach dem Grade der reizenden Täuschung die Kunst zu bemessen sei, und woher es kommt, dass sich die Menge im Kunsturtheil für competent hält, die von dem Künstler der Neuzeit, der sich in dieser Hinsicht mit ihr auf gleiche Stufe stellt, bestärkt wird.

In Berlin und Düsseldorf sind es vornehmlich Begas, Magnus und Sohn, welche, durch einen reinern Natursinn geleitet, zu beachtungswerthern Kunstleistungen im Bildnissfach gelangen, als es sonst jetzt der Fall. Indessen sind auch diese Künstler zur Zeit noch zu sehr von den Reizen angenehmer, complicirter Darstellungsmittel eingenommen, weshalb es ihnen nicht möglich wird zu jener Wucht des Lebensfonds der Erscheinung zu gelangen, deren Factoren mehr dem geistigen Auge sichtbar sind, welches die wesentlichen Bestandtheile der Wahrheit sucht, und lediglich diese in ideale Anwendung bringt, die innere Lebensfähigkeit eines Bildes zu steigern.

Wie sehr die Rücksicht für das in dem Zeitgeschmack befangene Publicum hierbei hinderlich in den Weg tritt, ist so wenig zu verkennen, als der Umstand, dass diese Rücksicht in der wahren Kunst unstatthaft sei.

Was indess der wackere Begas vermag, wenn er sich hauptsächlich dem geistigen Fonds der Erscheinung zuwendet, ohne sich dabei von äussern Rücksichten bestimmen zu lassen, das hat er in einem seiner letzten Bildnisse bewiesen, vorstellend den hochbejahrten Greis Schadow,

des Directors der Kunstakademie zu Berlin. In völliger artistischer Bewältigung einer Realität, in der das nahe Ende des jetzt Verewigten bereits ausgeprägt war, hat er mit grosser Virtuosität die ehrwürdige Individualität zur reinen Idealität erhoben und dem Vergänglichen entrückt. Der Triumph solcher Kunst war in jedem Beschauer zu lesen. «Wenn der alte Schadow nicht so aussieht, wie dieses Bildniss, so ist er es nicht.» In diesem Ausspruch giebt sich die Lösung des höchsten Kunstproblems der Portraitmalerei auf das Treffendste kund.

Wenn die Bildnisse von Magnus im Ganzen ein erfolgreiches Studium der Werke des van Dyck beurkunden, so vermisst man vornehmlich jenen tiefern Grad der Stimmung, welcher erforderlich ist, um die rohe Kraft des Bildungsmaterials dem innern Leben der Erscheinung dienstbar zu machen. Die Consequenzen der Stimmung in seinen Bildern, wie anerkennungswerth sie auch sein mögen, treten wegen dieses Mangels mehr als solche, und daher zu bemerkbar hervor, statt dass sie, wie bei van Dyck, mehr stille Ergebnisse des erkannten Ursächlichen sind.

Wie schon bemerkt, darf man die Naturgeheimnisse in der bildenden Kunst, zu denen diese Consequenzen gehören, nicht verlautbaren wollen, so interessant auch die dadurch gebotene Unterhaltung sein mag. Noch weniger ist ein Vortrag zu billigen, dessen Freiheit in geniale Lockerheit ausartet; denn zur wesentlichsten Eigenschaft der darzustellenden Erscheinung gehört ihre, unter allen Umständen vorhandene, natürliche Vollendung und diesen Charakter muss, wie die ältern Meister überall beweisen, auch der Vortrag haben, damit durch ihn ihr enger Zusammenhang klar werde, da die Kunst ohnehin sich mit der Dar-

stellung nur einzelner Kategorien von Natureigenschaften befasst. Die aus solchem Vortrag sich zu erkennen gebende Befürchtung, durch ein specielleres Eingehen den bereits im Bilde gewonnenen Lebensfonds zu schwächen, ist seine schwache Seite; denn der wahre Vortrag ist es ja eben, der ihn zur deutlichern Anschauung bringen soll; nur erst dadurch wird er selber des Geistes voll. Wenn er aber an die äussern Sinne appellirt, so kann damit nur wenig gewonnen werden, selbst wenn dies, wie bei diesem Künstler, in geistreicher Weise geschieht. Solchem Streben liegt gleichfalls mehr der Zweck des Reizes, als der der Wahrheit zum Grunde, deren eigener Ausdruck immer einer Terminologie vorzuziehen ist, wenn das Verständniss des wahren Sachverhältnisses dadurch nicht gefördert wird. Von einer wahren Vollendung, welche die Bedingung echter Meisterbilder ist, kann nicht wohl gesagt werden, dass die Behandlung und der Vortrag, welche dazu führen, geistreich seien; denn dies drückt, in Beziehung auf den Geistesfonds, nur etwas Endliches, Quantitatives aus, was der Eigenschaft des Geistes, wie sie der Meister versteht, widerspricht. Ein geistreicher Vortrag erstreckt sich nur auf einzelne Stellen der Wahrheit. Deshalb ist er nur bei einer skizzirten Behandlung an seinem Platze. Das Interesse, was er erweckt, beruht nur in der stellenweisen Veranlassung einer Vermuthung tieferer Wahrheit, welche die Vollendung bestätigen soll, wozu die Handhabung eines Stylgesetzes erforderlich ist, das selbst das Fragliche der engern Intervallen der Darstellung, die immer nur kategorienweis bewerkstelligt wird, gründlich erledigt.

Die Bildnisse vorstellend den General Wrangel und die Sängerin Sonntag, zwei der besten der Neuzeit von

Magnus, tragen alle Vorzüge dieses Künstlers, dessen Streben noch nicht als abgeschlossen zu betrachten ist, und von dem Bedeutenderes zu gewärtigen steht, wenn er die Erscheinung mit jener Pietät in sich aufnimmt, die zur Erreichung eines höhern Geistesfonds unerlässlich ist. Hierzu wäre vor Allem ein Verzichten auf die verlockenden Mittel der Illusion erforderlich. Ein ernster Blick auf das Nebensächliche der Werke des van Dyck kann lehren, wie das Materielle als solches zu behandeln sei, wenn in einem Bilde mehr, als eine angenehme Wahrheit erzielt werden soll; er kann lehren, wie eine natürlichere, weichere Begrenzung des Contours den innerhalb desselben liegenden Theilen eine gesteigerte Geltung verschafft, und wie zur Behandlung der Gelenke menschlicher Gliedmassen mehr Erkenntniss als physische Sehkraft erforderlich ist, vorzüglich bei sanften Formen der Frauengestalt, in denen die ursächlichen Elemente verheimlicht sind.

Von Sohn war auf einer der Berliner Kunstausstellungen ein weibliches Bildniss von ungewöhnlicher Schönheit zu sehen. Eine ebenso ruhige als vollkommene Befriedigung des Kunstgefühles dieses edelstrebenden Künstlers brachte einen gewissen Grad jenes intensiven Lebensfonds hervor, der nur den wahren Meisterbildern eigen, und der nur zu steigern ist durch ein Verzichten auf die modernen Reizmittel, die in diesem Bilde weniger wie sonst bei diesem Künstler vorherrschend waren.

## §. 14.

## Die in den Tizianischen Portraits enthaltenen Principien der modernen Malerei gegenüber.

Zu welcher hohen Stufe der Vollendung die Bildnissmalerei zu gelangen vermag und welche Bedeutung in sie gelegt werden kann, beweist Keiner mit der Tiefe, wie der grosse Tizian, welcher selbst einem Rubens und van Dyck zum Muster diente.

Insofern die Form der Naturerscheinung das Gepräge ihres Zweckes enthält, wodurch der Sinn derselben erst anschaulich wird, nimmt das Portrait, wie schon bemerkt, eine höchst wichtige Stelle in der Malerei ein, da es hauptsächlich vermittelst desselben möglich wird, ihre bedeutsamen Modificationen näher kennen zu lernen. Daher erscheint es denn auch hier dem Tizian vor Allem unstatthaft, ein fremdes, abstractes Element hineinzutragen. Mit der ganzen Grösse seiner Kunst hütet er sich davor, weshalb man denn auch vor der Hand in seinen derartigen Werken nichts Anderes sieht als eine bedeutsam vorgeführte Individualität, deren tiefer göttlicher Ernst dem Beschauer ein Interesse abnöthigt, von welchem er sich schwer eine Rechenschaft zu geben vermag. Der Grund davon ist kein anderer, als dass hier die Mittel der Darstellung von ihrem geistigen Inhalte rein consumirt werden, und so das Ursächliche der Erscheinung in dem Grade verborgen bleibt, wie in der Natur selbst. Nicht das Gewand, welches die hohe amtliche Stellung beurkunden mag, ist es, das dem Beschauer diese Ehrfurcht einflösst, sondern die

Totalwirkung eines Kunstwerkes, das, aus Kunst, aller Kunst bar zu sein scheint, um lediglich einer Individualität zu genügen, die hier zu einer Bedeutung erhoben wird, welche ihr den Namen Ebenbild Gottes beilegt. Es ist naturphilosophisch das rein Menschliche in einem besondern Falle, in den bedeutsamsten Zügen der Erscheinung vorgeführt, indem er es nur in die Beziehung zu sich selbst setzt. So erscheinen diese Gestalten wie von einem Selbstbewusstsein erfüllt und in solcher Unabhängigkeit von Aussendingen ist die Freiheit in reiner Verselbstigung manifestirt.

Das ist der grosse Sinn, den Tizian mit vollem Bewusstsein des Kunstzweckes und den entsprechendsten Mitteln der Ausführung in das Portrait legt. Er beweist durch solche Auffassung, wie jede Erscheinung schon an sich alle Bedingungen bietet, den höchsten Anforderungen der Kunst zu genügen, die lediglich der Spitze der reinen Idee, des Geistigen oder Schönen zulaufen, die nicht in äusserlichen Beziehungen zu suchen ist.

Wie jedes entsprechend angewandte Mittel in dem Zwecke der Offenbarung des wahrhaft Schönen seine Weihe empfängt, so geht auch der Meister selbt dieser Weihe nicht verlustig. Sein artistisches Wirken ist ein wahrhaft religiöses, erbauliches Handeln; denn die Fixirung des Geistigen ist nur alsdann möglich, wenn der Geist des Künstlers sich in dem Geistigen der Erscheinung sammelt und wiederfindet, ein Prozess, der alles Profane und Abstracte in der bildenden Kunst ausschliesst.

Es wird hieraus erklärlich, wie die scheinbare Steifheit in den älteren Gestalten der Portraits zu beurtheilen sei. Sie ist nichts Anderes als eine stylvolle Gemessenheit der Bewe-

gung, in welcher jede Regung vermieden ist, welche den Beschauer nach andern Beziehungen hinlenken könnte als den geistigen. Die irdische Pracht und Herrlichkeit, alle charakteristischen Merkmale weltlicher Beziehungen, in der die vorgestellte Person steht, sind nur als Attribute zu behandeln, welche das individuelle Dasein, unbeschadet der geistigen Sammlung derselben, beurkunden.

Ist den spätern Meistern dieser Sinn im Portraitfach nicht immer klar gewesen, so hatten sie doch ein richtiges Gefühl dafür, indem auch sie sich hüteten, etwas Anderes hineinzutragen, was die Aufmerksamkeit von der Vergeistigung der dargestellten Persönlichkeit abwendig machen könnte.

Wenn nun Bilder in der neusten Zeit von Künstlern hervorgebracht worden sind, deren grosses Talent unbestritten ist, die diesem Sinne gänzlich zuwiderlaufen, so bekunden sie damit nur, dass ihnen die Erkenntniss des wahren Kunstzweckes völlig mangelt. Ihre Leistungen verdienen daher meist nur da Beachtung, wo sie sich mehr einem Kunstgefühl überlassen, das nur der Erscheinung selber gilt, denn ihr reflectirender Geist geht in der Irre herum, und gefährdet dieses Gefühl gemeiniglich in dem Grade, als die unklare Reflexion Theil daran hat.

Das hat de la Roche in seinem Bilde «Napoleon zu Fontainebleau» bewiesen. Dieses Bild hätte mit weniger Kunstfertigkeit (§. 11) gemalt sein können: der überaus grosse Beifall der Menge hätte ihm doch nicht ge  fhl;denn ihr Interesse war schon durch das angedeutete Schicksal dieses Mannes in Anspruch genommen, dessen leicht zu erzielender Typus mit allen modernen Mitteln einer bestech-

lichen Illusion hergestellt war, die nicht viel tiefer als in die Oberfläche der Erscheinung dringen.

Wo ist hier an jenen geistigen Fonds zu denken, von welchem die Werke der ältern Meister still erfüllt sind? Der abstracte Gedanke der Vergänglichkeit aller irdischen Grösse hält die für die bildende Kunst ungebildeten Gemüther gefesselt, und was sie dabei empfinden, wird ihr zugeschrieben, während sie in Wahrheit keinen andern als einen sehr untergeordneten Theil daran hat. Was diesem Bilde noch einigermaassen zu statten kommt, ist eben der Indifferentismus in Hinsicht der Situation. Aber für die bildende Kunst selbst geht er seines wahren Werthes verlustig, weil er nicht in den Zweck der geistigen Sammlung aufgeht, das Schöne der Erscheinung an sich zu gewinnen; sondern dieser Indifferentismus ist hier ein Product der Abstraction, welche sich auf die äusserliche Beziehung der Persönlichkeit erstreckt: er ist Lethargie, ein krankender Zustand, für die Kunst etwas unerspriesslich Zufälliges.

Der Einwand, dass dieses Bild des de la Roche ein «historisches» sei, und daher als solches anders beurtheilt werden müsse, beruht auf einem Irrthum, der sich bis auf die Historienmalerei der Jetztzeit selber erstreckt, wie an seinem Orte gezeigt werden wird. Hier nur so viel, dass auch Tizian und andere grosse Meister Bildnisse grosser Männer mit Beziehung auf welthistorische Elemente gemalt haben. Aber nicht ist es diese Beziehung, aus welcher sie den Fonds für die dargestellte Persönlichkeit schöpften, denn sie strebten nach dem malerischen Fonds, der nicht in der historischen Abstraction zu suchen ist. Daher ist in derartigen Meisterbildern das historisch Factische, das zum

Zweck der äusserlichen Charakteristik, unbeschadet des geistigen Inhalts des Bildnisses selbst, dienen soll, nur als ein beiläufiges Attribut hingestellt, welches das historische Factum nur bezeichnen, aber nicht erschöpfen soll, wozu keine bildliche Behandlung berufen ist, da sie es nur mit einem Moment des Zuständlichen zu thun hat, der nichts Positives bietet (VII.).

Also auch für das sogenannte historische Fach der Malerei ist die Behandlung des Portraits, wie sie die ältern Meister ins Leben treten lassen, in hohem Grade lehrreich und wird die spätern Betrachtungen darüber um Vieles erleichtern.

§. 45.

## Nähere kritische Erläuterung der Principien der ältern Meister im Bildnissfach.

Schon bei Giotto und vielen seiner Zeitgenossen macht sich, bei der in ihren Kirchenbildern vorherrschenden idealen Allgemeinheit, ein Streben nach individueller Wahrheit bemerkbar, welches auf eine frühere Ausübung der Portraitmalerei hinweist.

In den ältesten Bildnissen hielt man mit den einfachsten Mitteln der Darstellung eine stille, fast inmaterielle Zuständlichkeit fest, und mit der Pietät des reinsten Gefühls suchte man der Consequenz eines ruhigen Ganzen zu entsprechen. Jede Linie erscheint von der darzustellenden Erscheinung selbst geboten, da der Künstler durch die später so mannigfache Art und Weise der möglichen Auf-

fassung derselben noch nicht behindert wurde, seiner eignen Ueberzeugung durch sich selbst zu genügen. Eine kindliche Unbeholfenheit ist dem Zwecke der Wahrheit in einer Weise dienstbar, welche die Empfindung derselben um so reiner ans Licht stellt, als die Mittel des Ausdrucks noch so beschränkt sind. Es ist ein naives Stammeln, durch etwas Bestimmtes veranlasst, das dadurch eine Bedeutung gewinnt, die in der Periode einer spätern Entwicklung nur dem höchsten Selbstbewusstsein klar wird, welches in derartigen Bildern den Kunstverständigen erbaut und entzückt.

Masaccio bildete die Formen entschiedener aus und verlieh seinen Bildnissen einen Ernst und eine Strenge, die von einem gesteigerten Kunstbewusstsein Kunde geben, das, von seinen vorher noch nicht gesehenen grossen Erfolgen einer natürlichen Wirkung überrascht, diesen Meister mit einem Eifer und einer Hingebung für die Kunst erfüllte, die immer erforderlich sind, wenn es sich um die Entdeckung einer neuen grossen Wahrheit handelt.

Die Gewinnung derselben, als Bedingung einer neuen Epoche, versetzt den menschlichen Geist, von dem sie ausgeht, in ein productives Stadium, das mit einer Weissglühhitze vergleichbar ist, in der von dem Starren die haltbarste Form gewonnen wird. Masaccio war bereits von der reinen Empfindung für das Geistige der darzustellenden Erscheinung so durchdrungen, dass die in ihm gesteigerte Erkenntniss der ursächlichen Bedingungen mit ihr in einen Bund trat, aus welchem die wichtigsten Erfordernisse einer höhern Kunstentwicklung in einer Weise zum Vorschein kamen, dass den begabtesten Meistern der nachmaligen Zeit daraus die ergiebigste Fundgrube erwuchs.

Aber diese Kunstepoche, welche durch die allgemeine religiöse Kunstrichtung, die von dem geistigen Bedürfniss ausging und direct zu dem Geistigen führte, vorbereitet war, fand überall in den Spitzen der verschiedenen Schulen ihre würdigen Vertreter, die unter denselben Einflüssen der Zeit bei ihrer concentrirten Wirksamkeit, ohne von einander zu wissen, mit Rücksicht auf die modificirende Nationalität, zu denselben Resultaten gelangten.

Deutschland und die Niederlande liefern eine Menge bedeutender Meister, die, im warmen Interesse für das Wesen der Erscheinung, den Bedingungen der individuellen Wahrheit, bei aller Schärfe und Härte der Darstellung, mit Geist zu genügen wissen.

Wenn endlich in der zunächstfolgenden Kunstperiode, welche man die der Blüthe nennt, das Kunstmaterial flüssiger und dadurch die Form specieller ausgebildet wurde, so war mit dieser Erweiterung zugleich der innige Halt gefährdet, und in Wirklichkeit lassen schon viele der bedeutendsten Meister, wie schon bemerkt, die Elemente erkennen, durch die das Wesentliche der Kunst nachmals verloren ging.

In Rom und Florenz, wo des Trefflichen so viel durch diejenigen Meister hervorgebracht wurde, die den in den ältern Schulen gewonnenen Halt in die Zeit der neuen Richtung mit hinüber nahmen, lockerte sich die Kunst am ersten auf, weil hier das ideale Streben, im Vergleich zu andern Kunstschulen, am vorwiegendsten war, was zu einer missverstandenen Freiheit führte, die zuletzt aller Realität, welche die Stabilität gewährt, bar wurde. Die Mittel, deren sich Rafael bei Darstellung seiner Portraits bediente, sind nicht geeignet, zu den ursächlichen Bedin-

gungen der Erscheinung instructiv zu leiten, denn sein grossstyliges Verfahren hat es mehr mit den Summen weitumfassender Kategorien der Natureigenschaften zu thun, durch deren organische Zusammenfügung er den hohen Lebensfonds zu gewinnen weiss, indem er mehr seiner geläuterten Gefühlsforderung als den speciellen Bedingungen der nachzubildenden Individualität genügte.

Anders war es in Venedig in dieser Hinsicht bestellt, wo Tizian zwischen idealer Allgemeinheit und individueller Wahrheit die richtige Mitte zu halten und dadurch den Fall der Kunst zu hemmen wusste.

Durch ihn, der im Verein mit Giorgione bis in die einzelnen Bedingungen des Colorits drang, wurde das Recht der Wirklichkeit in der umfassendsten Weise artistisch festgestellt und damit die nachmalige Richtung der niederländischen Kunst eingeleitet.

## Nachfolger des Tizian.

### a) Tintoretto.

Tizian hatte eine Menge Nachfolger, von welchen nur diejenigen hier angeführt werden sollen, die, bei grösserer Selbstständigkeit, seine Principien erläutern.

Tintoretto nahm den Styl Tizians mit Geist auf, suchte aber in seinen Bildnissen eine gesteigertere Wirkung hervorzubringen, die bereits Tizian mit der grössten Feinheit, in Berücksichtigung der natürlichen Bedingungen, auf das entsprechendste Maass geführt hatte. Die höchste Lebensfähigkeit geht bei ihm durch eine ruhige Offenbarung

des Schönen in ein harmonisches Leben über, während Tintoretto durch ein heimliches Effectuiren dasselbe mehr partiell bethätigt, wodurch andern Theilen das Recht entzogen wird, nach Maassgabe ihrer Kraft zum Gesammtlebensfonds beizusteuern, in dessen artistischer Feststellung Tizian vornehmlich seine Grösse beurkundet und gleich den trefflichsten Meistern Griechenlands dazu die ruhige Zuständlichkeit der Erscheinung am geeignetsten findet, deren Bedeutung Tintoretto bei alledem erkennt. Sein Verfahren, bei welchem er das der Färbung oft so gefährliche Schwarz (§. 12) nicht verschmäht, giebt seinen Bildern etwas Pikantes, das ihre Wirkung schärft, eine Eigenthümlichkeit, die nur aus äussern Rücksichten entspringt, von denen classische Meisterwerke, als Schöpfungen um ihrer selbst willen, frei sind.

Im letztern Sinne bildete Tizian bis in sein hohes Alter. Liebe und Ehrfurcht für die Kunst und ihren heiligen Zweck hält ihn stets bei ihrem Wesen gesammelt, und kein äusserer Anlass vermag es, ihn von einer der Kunst würdigen Auffassung und gemessenen Behandlung abwendig zu machen. Die Veränderung, welche bei ihm endlich im Tractamente eintritt, ist Folge der Gebrechlichkeit seines Alters, und wenn er zuletzt, gleich Newton, seine trefflichsten Werke nicht mehr verstand und sich gedrungen fühlte, sie aufs Neue zu übermalen, so ist dies als ein Zeichen der Gewohnheit zu betrachten, nur seinen subjectiven Ueberzeugungen bei Betrachtung der Natur zu genügen. Aber diese Gewohnheit überdauerte die productive Kraft seines Geistes. So gleicht sein letztes Werk in der Akademie zu Venedig der scheidenden Sonne, deren einzelne Strahlen noch Kunde geben von ihrem Glanze.

Die Neigung zum Effectuiren aus äussern Gründen ist als ein Element zu betrachten, das der Künstler bekämpfen muss, weil es leicht von den innigen Naturconsequenzen der Erscheinung abführt. Bei Tintoretto bildete sie sich immer mehr und mehr aus, und hätte er nicht bereits sich einen so grossen Fonds des Wissens und Vermögens erworben, der dem Effect in seinen Bildern zur Basis dient, durch die er nicht lediglich als solcher erscheint, er wäre anstatt eines bewundernswürdigen Routiniers leicht ein Manierist geworden. Die bessern Werke des Tintoretto commentiren die des Tizian in sehr instructiver Weise, weil in ihnen der ganze Apparat der Tizian'schen Schule in einer Praktik blossgelegt ist, die die Schöpfungen des grössern Meisters schwerer erkennen lassen.

b) Paul Veronese.

Nächst Tintoretto, der in seinen feinern Bildnissen dem Tizian nahe steht, ist Paul Veronese in diesem Fach von nicht geringerer Bedeutung. Beide Meister, deren Bilder, bei einer freiern Wahl des Gegenständlichen, oft später in eine Bravour übergehen, die vorzüglich bei dem Letztern bis in die neuste Zeit mehr bewundert als verstanden worden, gewinnen erst bei dem Portrait die Sammlung wieder, welche erforderlich ist, um in die eigentliche Tiefe der Erscheinung einzudringen. Von Veronese existiren einzelne Bildnisse von trefflicher Vollendung, in welchen die Tizian'schen Principien nach ihrer artistischen Bedeutung gewürdigt sind, ohne dabei die subjective Anschauung zu gefährden, was bei Tintoretto nicht in solchem Grade der Fall.

Später thut eine überaus förderliche Methode, die dadurch interessant ist, dass sich in ihr ein System erkennen lässt, wie die Kategorien der äussern Eigenschaften zusammenzufassen und zu sondern und überhaupt zu behandeln sind, um ein kunstvolles Ganze hervorzubringen, der feinern Wahrheit, wie sie Tizian erreicht, dadurch Eintrag, dass mehr die Methode als die Wahrheit selbst dominirt. Indess ist die auch so erlangte Wahrheit noch immer an sich reich, und die überaus leichte Behandlung verführerisch genug, eine geringere Einsicht leicht zur Ueberschätzung solcher Kunstwerke zu verleiten.

Wenn sich bei den Bildern Veronese's gemeiniglich ein imponirender Aufwand solider Darstellungsmittel bemerkbar macht, so zeigt wieder ein weibliches Portrait im Palast Pitti zu Florenz, diesem entgegen, eine bewunderungswürdige Oekonomie derselben. Mit Verleugnung alles Wissens erscheint hier die grosse Virtuosität des Meisters lediglich durch die eigenthümliche Kraft der Reaction des Gesehenen wie in eine mechanische Thätigkeit versetzt, wodurch eine daguerreotypische Wahrheit zum Vorschein kommt, nur mit dem Unterschiede, dass diese ein Naturproduct ist, woran die belebende Kunst keinen Antheil hat, während dieses Bildniss von einem um so grössern Kunstbewusstsein Zeugniss giebt, als der Meister, der Erreichung einer grössern Wahrheit zu Liebe, mit vorsätzlicher Zurückhaltung seines Bewusstseins lediglich an seine Empfindung appellirt.

In der Regel herrscht in Veronese's Bildern ein grau-bläulicher Ton vor, welcher der Haltung und Stimmung derselben sehr zu Gute kommt. Genauer betrachtet ist dieser aber bequemer als wahr. Van Dyck wusste

davon einen entsprechendern Gebrauch zu machen, indem er ihn nach Maassgabe der individuellen Wahrheit modificirte, wie dieser Meister überhaupt die Manier Veronese's fruchtbar in sich aufnahm, ohne dabei seiner Originalität etwas zu vergeben.

### c) Moroni und Paris Bordone.

Moroni, vornehmlich in Venedig als Portraitmaler thätig und als solcher durch Tizian begünstigt, wusste gleichfalls sich die Manier des Letztern zum Nutzen zu machen. Weniger frei als Tintoretto und Veronese im Vortrag, concentrirt er sein Talent mit sicherm Gefühl auf diesen beschränkten Kreis der artistischen Thätigkeit und brachte nicht selten darin Bedeutendes hervor. Nur durfte sie sich nicht über das Bosto bis zu den Händen des Darzustellenden erstrecken, da er sich alsdann des eignen persönlichen Antheils nicht wohl enthielt, wodurch die Bewegung derselben ihren eignen individuellen Charakter einbüsste.

Paris Bordone verfiel in einen diesem entgegengesetzten Irrthum, indem er in dieser Hinsicht mehr den Zufall walten liess, wodurch er in diesem Theile der Kunst oft völlig bedeutungslos wird, den Tizian mit freier Willenskraft beherrscht, ohne der Selbstständigkeit der Natur und der Kunst etwas zu vergeben. Ein Hauptstreben des Styls, für welchen die Empirie dieser beiden Meister, wie glücklich sie auch sei, keinen völligen Ersatz bietet.

## d) Die Bassanos.

Als endlich auch in Venedig die Kunst in Viel- und Schnellmalerei gänzlich ausgeartet war und die zur Bildnerei so nothwendige innere Sammlung verloren ging, gab das Portrait noch einigen Halt, indem der damit verknüpfte Zweck einer möglichsten Treue nicht umgangen werden konnte.

Selbst die Bassanos mit ihrem Anhange, welche um die Mitte des 17. Jahrhunderts die Erscheinung am lockersten auffassten, liefern in dieser Hinsicht nicht Unbedeutendes. Wie in sich gekehrt von ihrem genialen Uebermuthe, geben sie hier das Beispiel, wie nur Ernst, Würde und Gemessenheit bei allem Talent unerlässliche Bedingungen sind, wenn wahrhaft Schönes hervorgebracht werden soll. In dieser Beziehung konnte ihnen der grosse Tizian zum Muster dienen, denn die Schönheit seiner Werke war ihnen noch zugänglich; aber die Zeitforderungen waren mittlerweile andere geworden, und die Rücksicht für das Aeusserliche führte immer mehr und mehr von dem Wesen der Kunst ab, bis sie in Italien völlig erlosch, um in den Niederlanden desto heller zu leuchten.

## Zusatz.

Für das Studium der Malerei in Italien gewährt besonders Venedig die erspriesslichste Belehrung, da die Elemente der Realität der Erscheinung, welche der Kunst die eigentliche Stabilität gewähren, nirgends in so umfassender und instructiver Weise ideenreich veranschaulicht werden;

daher war es hier vornehmlich, wo Rubens und van Dyck sich von den ersten Meistern so mächtig angezogen fühlten.

## §. 46.

## Rubens und van Dyck.

Rubens, als eins der grössten Genies in der Kunst, bietet auch in der Bildnissmalerei Vortreffliches, und es gewährt ein hohes Interesse, diesen Meister, der nur in seinem Elemente zu sein scheint, wenn er sich ungebunden seiner artistischen Thätigkeit hingeben kann, hier zu beobachten, um zu sehen, wie die malerische Freiheit zu verstehen sei, wenn sie zu erheblichen Folgen führen soll. Nur durch ein williges Gehorchen unumstösslicher Naturforderungen gelangt er zur artistischen Herrschaft, die er mit einer Weisheit ins Leben treten lässt, deren Hauptzug eine sittliche Folgeleistung der in der Erscheinung wahrzunehmenden Naturabsicht ist, die er bis in ihre feinsten Consequenzen zu verfolgen und sinnreich darzustellen vermag. Auf der Warte höchster Meisterschaft, bedarf es hierzu bei ihm nur eines natürlichen Motives, um selbstständig weiter zu folgern, und wenn er bei Bildern einer freiern Wahl des Gegenständlichen so zu einer Menge von neuen Wahrheiten gelangt, welche die Erscheinung an sich weniger bietet, so gestalten sich seine Portraits, in welchen die festgehaltene Individualität eine solche Freiheit der Behandlung weniger zulässt, in strotzender Fülle zu einem potenzirten Lebendigen, obgleich das Tractament seinen Bildern

oft das Ansehen giebt, als sei mit der Darstellung des Oberflächlichen, als letztes Agens der Lebensfähigkeit, das Oberflächliche selbst gemeint. Bei aller Treue und Festhaltung desselben, oft durch die elementärsten und einfachsten Mittel erzielt, liegt ihm aber die tiefste Erkenntniss des Ursächlichen zum Grunde, welche ihre Forderungen einer schöpferischen Empfindung abtritt, die sich auch unter solchen Umständen zu befriedigen weiss, wie der Naturgeist selbst, der in seiner ihm identischen Hülle wohnt. Bei keinem Meister offenbart sich die höchste Weisheit im Bewusstsein ihrer selbst in so grosser Unscheinbarkeit als bei Rubens.

Derartige Bilder bezeichnen die Periode seiner höchsten Kunstthätigkeit, welcher eine andere vorangeht, deren Werke es deutlich beurkunden, wie der so mächtig vorstrebende Geist sich selber zurückhält, um der Erscheinung und deren künstlerischer Darstellung in einer möglichst engen Ausführung ihr vollkommenes Recht angedeihen zu lassen. Auf diesem Wege dringt er bis in die geheimsten Getriebe des organischen Mechanismus, durch dessen tiefere Erkenntniss die des Zweckmässigen bedingt ist, welche zur Darstellung des Ausdrucks einer möglichst gesteigerten Lebensfähigkeit der Erscheinung führt. Rubens gewinnt so das unendlich reiche Material, über das er zuletzt mit einer Freiheit herrscht, die im Triumph ihrer schöpferischen Kraft in reiner Begeisterung auflodert und seine Werke mit ihrem belebenden Hauche erfüllt. Das Studium der Werke italienischer Meister, vornehmlich der des Tizian und Michel Angelo, diente ihm nur dazu, sich über sich selbst aufzuklären und zu befestigen, und wenn während dieser Zeit höchst Vollendetes unter seiner Hand hervorging,

so sind die Bilder von einem mehr skizzenhaften Gepräge, die in bedeutender Mehrzahl vorhanden sind, von einem nicht geringern Interesse. In diesen hat er es weniger mit der Darstellung der Erscheinung an sich zu thun, als mit der Vorführung ihrer malerischen Bedeutung, die er in der Darlegung ihrer ursächlichen Bedingungen in bewundernswürdiger Weise zu veranschaulichen weiss.

Wenn die Malerei der frühern grossen Meister als solche, im directen Dienste der Religion, sich mehr oder weniger selbst verleugnet, um in sie aufzugehen, so ist nach Erschütterung derselben das mehr rationelle Streben des Rubens dahin gerichtet, mit universellem Geiste und dialektischer Schärfe die Mittel und Wege treffend zu bezeichnen, durch welche zur Schönheit zu gelangen ist. Indem er die Malerei so auf sich selber zurückführte, um desto erspriesslicher zur Offenbarung des Geistes zu gelangen, der der gesammten Erscheinungswelt inne wohnt, brach er in Uebereinstimmung mit Rembrandt, von welchem weiter unten die Rede sein wird, in der Kunst eine neue Bahn, die ihrem Aeussern nach von der frühern so verschieden, auf welcher der mittlerweile verloren gegangene grosse Inhalt der Kunst dadurch wieder gewonnen wurde, dass man die durch willkürliche Satzungen eines falschen Schönheitsbegriffs entstellte Naturform auf ihr angestammtes Recht zurückführte.

Obgleich diese Führer und ihre Schulen so zu den bedeutendsten Resultaten der Kunst gelangten,. die auch die in Erstaunen setzten, welche auf solchem Wege der Schönheit etwas zu vergeben glaubten, so wurde die niederländische Kunst bis jetzt deshalb doch in dieser Hinsicht mehr tolerirt, als nach ihrer Tiefe gewürdigt.

Das Streben des Rubens, dem Natursinn der Erscheinung in der weitesten Ausdehnung des malerischen Ausdrucks zu entsprechen, bildete seinen Vortrag bis zu einem rhythmischen Schwunge aus, da die Erkenntniss des Zweckmässigen, im Verein der gefügigsten Praktik, ihn immer auf dem kürzesten Wege zum Kunstziel führte und er, nach Maassgabe der Wichtigkeit der den Natursinn offenbarenden Pointen der Erscheinung, die zur Ausführung verwendete Zeit erkennen lässt, wodurch sein Styl ein neues Element gewinnt, durch welches der Beschauer so instructiv als gemessen nach der Tiefe geleitet wird. Bei der überaus grossen Förderlichkeit seiner fliessenden Manier, artet dieselbe doch nie in Routine aus, denn sie ist einem Riesengeiste unterthan, der in dem Gewöhnlichsten neue Wahrheiten entdeckt und bedeutsam vorführt.

Sind Rubens' Portraits nicht in dem Grade in sich gesammelt wie die des Tizian, so ist der Grund hauptsächlich darin zu suchen, dass bei ihm nicht jene stille Versenkung nach der Tiefe der Erscheinung mit Rücksicht auf das bestimmte Naturmaass der ursächlichen Bedingungen stattfindet, sondern umgekehrt das rein Malerische, wonach Rubens besonders strebt, dessen eigentliches Element in der Blosslegung ursächlicher Consequenzen beruht, geht von der Tiefe aus und erstreckt sich so nach Aussen, wodurch eine von ihm beabsichtigte Differenz zum Vorschein kommt, die lehrreich auf eine Transponirung geheimer Naturbedingungen nach einem Medium hinweist, durch welches sich die Probleme malerisch lösen.

Es ist dies ein Verfahren dieses bewunderungswürdigen Meisters, das seine Werke in jeder Hinsicht zu Werken der Manier (§. 16) im besten und weitesten Sinne stempelt.

Da er nicht mit dem eigensten Maasse des Ausdrucks der darzustellenden Erscheinung zu ihrem geistigen Fonds gelangt, so kann es nicht befremden, dass seine Principien oft mehr als die Natur an sich in seinen Werken dominiren. Wie die Scala seiner Färbung als ein aus der Tiefe der Erscheinung gewonnener Extract ins Leben tritt, mit dem er trotz seiner Beschränkung als solcher den strengsten Anforderungen des Colorits zu genügen vermag; eben so verhält es sich bei ihm in Hinsicht der Formen, durch deren kunstvolle Modificationen er den complicirtesten Mechanismus in seinen innersten Consequenzen versinnlicht. Die ruhige Zuständlichkeit der Erscheinung, deren artistische Bedeutung er im vollkommensten Umfange erkennt, potenzirt sich unter seiner schöpferischen Hand zu einem Acte der lebensvollen, innern Bewegung, die gleichsam zur Bethätigung drängt.

Van Dyck nahm die Principien des Rubens gelehrig auf und wusste später sich selbstständig zu entwickeln, als er sich inniger, wie sein grosser Lehrer, der Realität anschloss, um vornehmlich in dem Portrait zu ihrem eigensten Ausdruck zu gelangen, dessen ausschliessliche Bearbeitung er demselben besonders empfahl, da es in der Kunst weniger auf das Fach als auf die Leistung selber ankommt, die überall bedeutend sein kann, und das Bedeutende sich dem Wesen nach überall gleich bleibt.

Rubens drang in seinen genialen Schüler, seine Studien in Italien fortzusetzen, da er von einer Reife Zeugniss gab, durch die er gegen einen Eklekticismus geschützt war, durch welchen so viele Talente aus Eifer, alles dort vorgefundene Interessante in sich aufzunehmen, gescheitert

sind, indem sie dadurch die wesentliche Bedingung des Künstlers, die Originalität, verloren.

Hatte van Dyck schon in den Niederlanden grosse Vorbilder mancherlei Art in seinen Landsleuten, so trugen die Werke eines Tizian nicht wenig dazu bei, seine trefflichen Anlagen in einer mehr ruhigen Ordnung zu entfalten, was bei seinem Lehrer weniger der Fall sein konnte, da dieser nur selten, wie gezeigt worden, jenen natürlichen Abschluss erstrebte, der zur Erreichung einer vollkommenen Identität, besonders bei dem Bildniss, erforderlich ist.

Wenn Rubens, im Selbstbewusstsein seiner Grösse, die Erscheinung beherrscht und lediglich den wesentlichsten Bedingungen der Begeistigung frei genügt, so waltet van Dyck mehr mit einer erquicklichen Genugthuung, indem er, bei specieller Verfolgung der Natureigenschaften, einen unbedingten Vergleich mit seiner Leistung und dem Naturvorbilde um so weniger zu scheuen hatte, als seine bereits durch Rubens gewonnene Erkenntniss ihn vor jeder kleinlichen Treue schützt. Zur Würde des Ausdrucks gewann er in Venedig die ruhige Gemessenheit und den Adel, welche zur artistischen Läuterung vorzustellender Persönlichkeiten so erforderlich sind. Aber jene Eigenschaft der feinern Bildnisse des Tizian: dass die Mittel der Darstellung von ihrem geistigen Inhalte ohne Rest in Anspruch genommen werden, besitzt van Dyck nicht; denn dazu ist jene Naivität erforderlich, die mit der Erweiterung angenehmer complicirter Darstellungsmittel, deren er sich, wenn auch noch so geschickt, schon bedient, verloren geht.

Diese Abweichung auch von den Principien des Rubens, vorzüglich in Hinsicht der Carnation, kann als ein Beweis gelten, dass dieser sie als eine Eigenthümlichkeit seines

Schülers ansah, die, als Folge einer subjectiven Anschauung und Folgeleistung, einen Hapttheil der Originalität bildet, und als solche schonte und beförderte.

Wenn Rubens' Palette mehr die Hauptelemente der Carnation mit dem Zuwachs eines neuen Materials, dem Zinober, enthielt, welcher der Energie und Bestimmtheit seines Colorits sehr zu statten kam; so sagte dem gefügigen Sinn des van Dyck an dessen Stelle mehr ein gewisses Weinroth zu, das vielleicht *caput mortuum* ist. Wie Rubens vornehmlich vermittelst des Zinobers und dessen modificirter Verwendung den malerischen Sinn der Carnation bedeutsam ausdrückt; so suchte van Dyck durch geschickte Verwendung des Weinroths der Realität der Erscheinung bis auf das Speciellste zu genügen und besonders hiedurch den bläulich-grauen Ton, der in den Bildern Veronese's (§. 45) so vorherrschend, natürlich zu modificiren.

Es ist bemerkenswerth, dass diese Eigenthümlichkeit im Colorit des van Dyck bei keinem andern Meister sonst vorkommt. Die Mystification der Farbenverhältnisse liegt hier so nah, dass ihre Bestimmung nur durch ein Stylgesetz möglich wird, das sich der Wahrheit zu Liebe nicht als solches zu erkennen giebt. Diesen Charakter hat auch das Tractament des van Dyck, vornehmlich in der weiblichen Carnation, in welchem der Ursprung und Verlauf der Formen den natürlichen Grad ihrer Bestimmtheit in räthselhafter Weise gewinnen, da jede Manipulation der Behandlung verheimlicht ist. Wollte man annehmen, dass dies das Resultat des trockenen Dachspinsels sei, der als letztes Mittel ein so sanftes Verschwimmen der Formen zu Wege bringt, so widerstreitet dieses der Correctheit der Zeich-

nung, die dadurch immer mehr oder weniger beeinträchtigt wird. Die hiebei nöthig werdenden Retouchen setzen alsdann ein gleiches Verfahren voraus. Der Vorwurf, der van Dyck von mehreren seiner Zeit- und Kunstgenossen gemacht wird, dass er die «Borste» nicht führen könne, ist nicht ohne Bedeutung. Vornehmlich in der Schule von Antwerpen legte man einen besondern Werth auf das Bestimmte auch in den subtilsten Verhältnissen, wie sich besonders bei Rubens zeigt.

Ein so inniger Anschluss an die Realität, dem Kenner dadurch so bewunderungswürdig, dass damit der Kunst selbst nichts vergeben ist, musste die Welt mit Bewunderung erfüllen und konnte daher auch nicht wohl ohne Einfluss auf die nachfolgende Kunstperiode bleiben. Van Dyck ist daher als derjenige Meister zu betrachten, der die moderne Malerei einleitet, die in Ermangelung der diesem Künstler so eigenen Principien allmählig den relativen Ansichten verfiel. Dass dieser Einfluss des van Dyck nicht in die Augen springt, daran ist vornehmlich der Umstand schuld, dass eine bedeutend überwiegende Naturtreue in den Bildnissen dieses Meisters seine künstlerische Eigenthümlichkeit, an welche sich die Nachahmer eher als an die Natur zu halten vermögen, weniger zur Geltung kommen lässt.

Mit dem ganzen Apparat der niederländischen Kunst und den erspriesslichsten Lehren des grossen Rubens wohl ausgestattet, konnte es derselbe, im Verlass auf sein geläutertes Gefühl, schon wagen, wie er dies oft in den wesentlichsten Theilen seiner Portraits thut, die Natur in ihren unklaren Verhältnissen auch malerisch unklar darzustellen und das Fragliche derselben auf sich beruhen zu lassen.

Dieses, wie schon oben angedeutet, scheinbar styllose Verfahren so eigenthümlicher Art, durch welches er gleichsam mit der Natur selber in die Schranken tritt, ist nur durch einen Erfolg gerechtfertigt, der als ein eiserner Bestand unablässiger Geistesforderung anzusehen, welcher in keinem Verhältniss etwas einbüsst. Oft erst in dem Beiwerklichen, wo die Stylweise als solche vorherrschender wird, commentiren sich jene räthselhaften Stellen, die der Realität selbst entlehnt zu sein scheinen.

Solcher Feinheit der Behandlung ist es gemäss, dass auch die Natur der verschiedenen Materien, nach Maassgabe ihrer Eigenthümlichkeit, zu ihrem selbstständigen Ausdruck gelange, was sich endlich bis auf den Hintergrund selbst, oft nur eine einfache bräunliche oder grünliche Wand, erstreckt, die in jedem Theile von dem erkannten Leben und Weben der Natur Zeugniss giebt.

Dem van Dyck ist die Forderung der geistigen Offenbarung durch den möglichst eigensten Ausdruck der Naturerscheinung so zur andern Natur geworden, dass seine Bildnisse durchgehends das Gepräge einer hohen Vollendung tragen. Mit klarem Kunstverständniss zieht er aus den untergeordnetsten Theilen der darzustellenden Erscheinung die naturentsprechendste Beisteuer für das Centrum der künstlerischen Aufgabe. Das individuelle Antlitz seiner Bildnisse taucht in reiner Schönheit verklärt mit einer um so intensivern Wirkung aus seinem Grunde hervor, als die reinste Stimmung in den feinsten Consequenzen einer atmosphärischen Dämpfung sich, einer Folie gleich, über alles Uebrige verbreitet.

Dem Tizian'schen Princip gemäss ist der Charakter des Vorgestellten von seinen unwesentlichen Bestandtheilen in

einer heiligstillen Zuständlichkeit stylvoll und gemessen geläutert. So auf ihr eigenes Ich zurückgeführt, gewinnen sie das Ansehen, als hätten sie in Andacht, im Gefühl ihres Geistes sich selber wiedergewonnen. Vornehmlich gilt dies von solchen Bildnissen, deren Blick nach dem Beschauer gerichtet ist, und wenn sie auch mit den Insignien der höchsten Würde geschmückt sind: der künstlerisch offenbarte Geist beurkundet sich in einer Art von Befreundung, die den Beschauer, wie mitleidsvoll, aus dem Staube zu einem höhern Dasein erhebt. Wie denn mehr oder weniger alle wahren Kunstwerke diesen Charakter tragen, vorzüglich die der Plastik, wo die Beschränkung des Materials das Wesen der Erscheinung noch mehr concentrirt.

Nicht in jeder Stellung oder Lage lässt die Erscheinung die Form ihrer Theile, die das Gepräge ihres Seins haben, das von gleichem Einfluss auf den Charakter ist, dessen Eigenthümlichkeit daher mit den Formen in Verbindung steht, die individuelle Bildung in einem gleichen Grade psychologisch bedeutsam erkennen; es erscheint daher bei Auffassung der Portraits eine dem Charakter möglichst entsprechende Stellung derselben nothwendig.

Van Dyck verräth hier einen überaus feinen Tact, und wenn er den individuellen Blick auf das Seelenvollste zu treffen vermag, wenn er in gerader Richtung auf den Beschauer fällt und ihn vornehmlich dadurch in die Verfassung setzt, das geistige Element in sich aufzunehmen, so ist die Richtung der Augen nach der Seite hin, oft wenn der Kopf ganz von vorn genommen ist, nicht minder interessant und für die Individualität bezeichnend, obschon die Beziehung des Beschauers dadurch eine indirecte wird. Aus solchem Beispiel wird klar ersichtlich, dass schon der

Anschein einer Abstraction, welche mehr oder weniger einen Vorschub in jeder Abweichung von der ruhigen Zuständlichkeit der dargestellten Erscheinung erhält, für die Wirkung des Schönen von benachtheiligendem Einfluss ist. Van Dyck weiss genau das Maass der Bewegungen zu halten, um der Individualität, möglichst unbeschadet der Schönheit, ihr Recht angedeihen zu lassen, und wenn seine Auffassung der Formen im consequenten Zusammenhang hiermit steht, so erscheint seine treffende Charakteristik als ein sicheres Ergebniss des im weitesten Umfang erkannten Ursächlichen.

Wenn Tizian nur wenig Nachahmer haben konnte, weil die Elemente seiner Manier mit der Natur selber so sehr übereinstimmen und dem zufolge schwer zu fassen sind, so ist dagegen die Schule des Rubens sehr reich an solchen. Aber das Geschick und die Praktik derselben ist nicht hinreichend, für dasjenige schadlos zu halten, was verloren geht, wenn die Ausdrucksweise keine unmittelbare, sebstständige ist. Von seinen Schülern, die mehr oder weniger zugleich Nachahmer von ihm sind, macht nur van Dyck, wie gezeigt worden, vornehmlich im Bildnissfache, wo er eine der bedeutendsten Stellen einnimmt, eine Ausnahme. Dass die Menge Rubens'scher Schüler sich gleichfalls mit diesem Fache befasst habe, ist um so mehr anzunehmen, als dies von jedem Meister als eine Grundbedingung einer förderlichen Kunstbildung angesehen wird. Gleichwohl existiren den Galleriebestimmungen nach nur wenige Bildnisse von diesen, weswegen man zu der Annahme berechtigt ist, dass viele unter dem Namen des Rubens selbst genommen worden sind, was auch, vornehmlich in dieser Schule, von andern Bildern gilt. Nur

Derjenige, welcher die Zeichen der unmittelbaren Anschauung und Auffassung in ihrer psychischen Bedeutung zu erkennen vermag, wird solchen Irrthümern zu begegnen wissen, wozu vor Allem eine praktische Bildung erforderlich ist, da erst in der Erfahrung eine Menge von Eigenthümlichkeiten erkennbar werden, welche die Merkmale der selbstständigen Ausdrucksweisen bezeichnen.

Insbesondere ist bei Rubens, wenn man will, oft ein gewisser Grad von Rohheit in den Formen, und in der Behandlung überhaupt, eins von den Zeichen, die bei sonstiger Uebereinstimmung mit Sicherheit auf seine Hand schliessen lassen; denn die Art und Weise der Befriedigung der geistigen Forderung ist eine andere, als die des Auges. Die erstere ist bei ihm, wie die letztere bei seinen Nachahmern vorherrschend, welche mehr oder weniger immer durch die Realität der Erscheinung gebunden sind, wodurch gewisse Elemente einer besorglichen Vergleichung oder Klügelung zum Vorschein kommen. Rubens ist sich dieser seiner Eigenthümlichkeit wohl bewusst, und wenn er eine feinere Feile verschmäht, so macht das Unpräcise seines Ausdrucks eben jenen naiven Theil der Behandlung aus, dem dafür ein um so präciserer Wille zum Grunde liegt, der es zu einer Kunstfeinheit stempelt, die nur bei den ersten Heroen der Kunst angetroffen wird.

§. 17.

## Rembrandt.

Noch in einem weiter ausgedehnten Sinne, als bei Rubens, ist dies bei Rembrandt der Fall, der sich dadurch gleich vortheilhaft von seinen Schülern unterscheidet, wodurch die Bestimmung seiner Werke um Vieles leichter wird, als die der Schüler des Rubens. Ein kindlicher Trotz macht seinen Ausdruck nicht selten noch incorrecter; aber die Kraft seines so eigenthümlichen Geistes nimmt diesen Mangel dergestalt ins Schlepptau, dass man von ihm, als solchem, nur wenig berührt wird.

Rembrandt pocht auf die Gewalt seiner Kunst; im Gefühl ihrer Grösse ist das Anstössige ihres Ausdrucks ihm lieb geworden, und er erachtet es oft der Mühe nicht werth, ihn da, wo es nothwendig wäre, einer genauern Correctur zu unterwerfen, da ihm das Zeichen der Unmittelbarkeit in seiner Unbeholfenheit werther ist, als das, was einen Verstandesantheil beurkundet, da dieser ohnehin schon sich in solchem Verfahren, oder in seiner Stylweise in einem reichen Maasse finden lässt, und dadurch der Empfindungsprozess weniger beeinträchtigt wird, für dessen Reinheit er zumeist bedacht ist.

Die Rembrandt'schen Bildnisse geben zunächst etwas Anderes als das Bildniss selbst. Eine bestimmte Wahl der dargestellten Individualitäten deutet schon darauf hin, dass damit etwas Anderes gemeint sei, und dieses Andere ist: die instructive Darlegung der in der Erscheinung enthaltenen Bedingungen der zu offenbarenden lebendigen

Idee, wozu ihm die jugendlichen Gesichter weniger geeignet erscheinen, weil die prallen Formen den innern Mechanismus weniger wahrnehmen lassen, in dessen Auffassung er, gleich wie Rubens, die Naturabsicht zu versinnlichen weiss. Die ursprünglich vollen Gestalten sagen ihm daher vornehmlich zu, da solche in den Jahren des Welkens durch die stabilen und schlaffen Formen seinem malerischen Streben in einem erhöhten Grade zu statten kommen. Hier findet Rembrandt sein Bereich, das er, so eng abgegrenzt es ist, mit der Universalität seines Geistes zur allgemeinsten Bedeutung zu erheben weiss.

Wenn Rubens mit scharfer Dialektik des malerischen Ausdrucks die Kunst von der Knechtschaft hohler Phantastereien zu befreien trachtete, so stellt sich Rembrandt mit eigensinniger Einfalt und Ironie den Kunstgebrechen gegenüber, die zu seiner Zeit, vornehmlich in Italien, so grassirten, aus welchem Lande man bis jetzt vermeint allein die wahre Weisheit erlangen zu können.

Aber die bildende Kunst, welche nicht in Worten raisoniren kann, ist schwer verständlich, und wenn diese Meister daher die Pointen ihres eigentlichen Wesens auch scharf markirten: ihr Streben galt bis jetzt als verwerflich, obschon man ihrer geistigen Gewalt Gerechtigkeit widerfahren lassen musste.

Aber wäre denn die Kraft dieses Geistes, die sich in ihren Werken offenbart, wirklich so gross, wenn dieses Streben, das die wesentlichsten Theile inne hat, ein irrthümliches wäre? Erst jetzt fängt man an bei dieser Frage zu stutzen; doch zeigt man noch nicht viel mehr als eine Willfährigkeit, beide Meister als etwas mehr, wie geniale

Sonderlinge zu betrachten, an deren vermeinten Mängeln man mehr oder weniger geistlos Anstoss nimmt.

Wie in der Carnation überhaupt sich die Feinheiten des Colorits am bemerkbarsten machen, zeigt nächst Tizian und Rubens kein Meister in dem Grade wie Rembrandt, der diesem Fache, vornehmlich bei Darstellung seiner Portraits, wieder ganz neue Seiten abgewinnt, indem er grossartig, mit wunderbarer Unbestechlichkeit, bis in die feinsten Bedingungen des individuellen Teints darzustellender Personen dringt. Am interessantesten erscheint er in dieser Hinsicht, wenn er malerisch die Farbe des scheinbar Farblosen bestimmt.

Wenn die Modificationen des Colorits der Carnation durch die eigenthümliche Beschaffenheit des Fleisches, der Haut und der Knochen mit bedingt sind, so muss alles dies in Verbindung entsprechender Formen schon eine reiche Verschiedenheit der Farben veranlassen, wenn auch die des Geblütes selbst, welche dabei wesentlich in Betracht kommt, nicht wie im normalen Zustand vorherrscht. Für die Gesetzlichkeit solcher Farbenverhältnisse ist eine Palette nur selten gestimmt; denn wenn auch die Färbung eines darzustellenden todten Körpers, wie dies in der Kunst so oft erforderlich, Aehnliches erheischt: der Styl hält hier selten mehr als das Allgemeinere fest, dessen beschränkte Begrenzung die Verfolgung feinerer Consequenzen nicht wohl zulässt. Die Auffassung derartiger Farbenverhältnisse ist um so schwieriger, weil sich, wie man aus diesem Grunde so oft sehen kann, leicht einzelne Elemente der üblichen Darstellungsweise einschleichen, wodurch die Reinheit des besondern Falles mehr oder weniger beeinträchtigt wird, ja, dem forschenden Blicke des Darstellers, wie scharf er sich auch

anderweitig in dieser Hinsicht gezeigt haben mag, fehlt gemeiniglich eine fassliche Handhabe, ein so abnormes Farbenverhältniss, dessen innere Bedingungen so feiner Natur sind, bedeutsam zu fixiren. Zur genügenden malerischen Darstellung solcher Erscheinungen gehört die gefügige Kraft eines Geistes, der alle sein Wissen und Vermögen nicht allein zu verleugnen, sondern für eine erforderliche Zeit auch zu vernichten weiss, um die Unbefangenheit eines Kinderblicks wieder zu gewinnen, die kein Meister in solchem Grade besitzt wie Rembrandt.

Bilder dieser Art von ihm zeigen einen unendlichen Reichthum neuer Wahrheiten, obgleich die treue Auffassung der natürlichen Totalerscheinung in ihrer scheinbaren Monotonie einen solchen kaum ahnden lässt. Wie Rembrandt die Natur im Ausdruck ihrer Vergänglichkeit am instructivsten und daher am malerischsten findet, weil in diesem Zustande die Naturintention am wahrnehmbarsten wird, und er nicht nöthig hat in dieser Hinsicht wie Rubens eigenmächtig einzugreifen; so findet er in solcher Abnormität des Colorits nicht minder die Fingerzeige der Natur in gleicher Weise bedeutsam. Ist die Wahl solcher Zuständlichkeit an sich bis dahin in der Kunst nur in einem sehr beschränkten Maasse beliebt worden, so ist Rembrandt mit der Klarheit eines bestimmten Wollens noch weiter gegangen, indem er vornehmlich in den untersten Schichten der menschlichen Gesellschaft seine Modelle suchte, was dem edlen Streben der Kunst zu widersprechen scheint. Dem ist aber nicht also, denn seine Darstellungen gelten nicht diesen, sondern dem darin enthaltenen geistigen Fonds, der in ähnlicher Weise, wie oben gezeigt worden, hier malerisch bedeutsam eine um so beredtere Physiognomie annimmt,

als die Unbill des Schicksals dem menschlichen Organismus hier einen untrüglichen Stempel für die Bestimmung ursächlicher Bedingungen aufdrückt, als da, wo die höhere Convenienz diesen Lügen zu strafen bemüht ist.

Rembrandt dingt, aus weisheitsvoller Pietät für die heiligen Naturgesetze von den gemeinen Naturen, die er darstellt, nichts ab. Nichts desto weniger adelt er sie aber durch die Weisheit seiner Kunst, mit der er sie nur als Modificationen einer höhern Realität behandelt.

Die Unbestechlichkeit der Denk- und Anschauungsweise Rembrandts erstreckt sich endlich auch auf die Gesetze der Deutlichkeit, die durch den Grad des Lichtes bedingt wird, welche er durch die Wahl seiner Beleuchtung von der höchsten Höhe bis zur möglichsten Tiefe in grösster Ausdehnung zur Anschauung zu bringen weiss. Wie die ausgemachteste Wahrheit der Erscheinung ihre Form und Farbe durch die einen gewissen Grad der Deutlichkeit bedingenden Ursachen so ändern kann, dass die entstandene neue Wahrheit mit der alten in directem Widerspruch steht, sie negirt, oder theilweise gelten lässt, sind für den feinen Sinn dieses Meisters Probleme, deren überraschende Lösung zumeist seiner hohen Objectivität zuzuschreiben ist.

So verschieden dem Aeussern nach die Kunstwerke des Rubens von denen des Rembrandt auch sind, so herrscht zwischen ihnen doch die innigste Verwandtschaft, obgleich jeder selbstständig seinen Weg gegangen, der so wesentlich von der frühern Kunstrichtung abweicht. Beiden Meistern galt es vornehmlich um die Feststellung des artistischen Werthes der Erscheinung an sich, nachdem man während des Verfalls der Kunst so viel daran gemäkelt,

dass zuletzt nicht viel mehr als ein Phantom übrig geblieben war, das man mit den einzelnen Merkmalen anerkannter grosser Meisterwerke bekleidete, ohne zu den innern Lebensbedingungen derselben selbst gelangt zu sein. Rubens wählte daher absichtlich nicht lange nach angenehmen Formen; im Vertrauen auf seine schöpferische Kraft, die nur eines natürlichen Motives zur sichern Basis bedurfte, war ihm, wie Rembrandt, die nächste Natur die beste, weil sie im Stande waren, dieselbe zur allgemeinsten Bedeutung in der Offenbarung ihrer allgemeinen Idee zu erheben.

Wenn Rubens der Zuständlichkeit der Erscheinung, die die bildende Kunst für einen Moment zu fixiren hat, in der zweckentsprechendsten Darlegung ursächlicher Bedingungen, welche die Natur mehr verschliesst, das kunstvolle Gepräge der Bewegung zu geben vermag, so erlaubt sich Rembrandt, wie schon oben bemerkt, diese Freiheit weniger, da er es mit den feinern Specialitäten der Realität zu thun hat, die nicht weniger geeignet sind eine höhere Lebensfähigkeit im Kunstwerke zu beurkunden. Bei ihm, der sich mit einem bedeutend engern Kreis künstlerischer Darstellung befasst, kann natürlich von jener gesteigerten Kraft, die den Organismus mit Ungestüm in Bewegung setzt, nicht wohl die Rede sein; die ruhigere Zuständlichkeit, welche die Intention der Naturerscheinung weniger kund giebt, macht daher, nächst jener Wahl der Modelle, noch ein Mittel nothwendig, wenn nicht, wie bei Rubens, durch gewisse eigenmächtige Uebertreibungen der Natursinn anschaulich gemacht werden soll. Dieses Mittel ist eine in der Absicht die Erscheinung in ihren weniger auffallenden Eigenthümlichkeiten bedeutsam zu machenden Beleuchtung, welche ein geschlossenes Licht bedingt und die

Kunst des Helldunkels (§. 26) ausmacht, in welcher Rembrandt unübertroffen dasteht. Von diesem Kunsttheil weiss Rembrandt in seinen Portraits einen Gebrauch zu machen, der stets auf den gewissen Zweck einer neuen malerischen Pointe hinweist, welche die darzustellende Erscheinung, vermöge ihrer Eigenthümlichkeit, auf diese Weise bietet.

Mit einem solchen Verfahren kann einer zu malenden Person nur wenig gedient sein, da es hier mehr auf die Darlegung eines malerischen Sinnes, als auf die Aehnlichkeit abgesehen ist; daher sieht man in Bildern dieser Art meistens Personen, die, indem sie sich malen lassen, mehr dem Künstler als sich selber zu Willen sind, besonders Vater, Mutter, Grossmutter etc. des Künstlers. Am häufigsten dient sich der Künstler selber zum Modell. Dass endlich das Portrait andern Dingen, die man sonst als Nebensache desselben zu sehen gewohnt ist, untergeordnet erscheint, darf bei einem Meister nicht befremden, der in der niedrigsten Realität die Wahrheit der göttlichen Idee zu offenbaren vermag. Aber Rembrandt wusste sich auch hauptsächlich auf das Portrait zu beschränken und auch hierin sehr Bedeutendes hervorzubringen; immer bleibt das Verhältniss zwischen Object und Subject in seinem Empfindungsprozess ein bewunderungswürdig reines, und daher neu und eigenthümlich. In der Art und Weise, wie er diesen Prozess ausdrückt, ist zu erkennen, dass dieser Meister das Wesen der Bewegung als unumgängliche Bedingung alles Lebens in der eigenthümlich modificirten Naturkraft, der Wirkung nach, zu geben weiss, wie Rubens sie in der sinnvollen Darlegung des organischen Mechanismus beurkundet. Die Bilder Rembrandts sind daher auch

in ihrer Wirkung intensiver als die des Rubens; diese Differenz ist nothwendig durch ihren Styl bedingt.

Es würde zu weit führen, wenn man auf die Menge trefflicher niederländischer Bildnissmaler mehr eingehen wollte, die durch naive Auffassung und Behandlung der Natur zu öftern eine eben so neue als bedeutende Seite abzugewinnen wissen, wodurch sich ihre Werke dem Werthe nach nicht nur denen des van Dyck anschliessen, sondern auch noch ein gesteigertes Interesse durch die Verschiedenheit ihrer geistvollen Manier gewähren, welche sie einem besondern Falle entsprechend zu modificiren wissen. Nicht minder existiren in der Schule des Rembrandt Bildnissmaler von grosser Bedeutung; doch vermisst man bei ihnen gemeiniglich jene unbefangene und directe Anschauung der Natur, da sie durch die anziehende Originalität ihres grossen Lehrers mehr oder weniger verleitet wurden, ihre Selbstständigkeit durch Nachahmung zu beeinträchtigen.

§. 48.

## Albrecht Dürer und Holbein der Jüngere.

In Deutschland sind es vor Allen Albrecht Dürer und Holbein der Jüngere, die sich in der Bildnissmalerei hervorthun. Dürer commentirt in diesem Fache seine artistischen Leistungen überhaupt, deren Sinn durch die alterthümliche Manier, die mitunter an das Kleinliche und Grillenhafte zu grenzen scheint, gänzlich verdeckt oder schwer verständlich wird, in lehrreicher Weise, wozu die Behandlung einer übersichtlichen Realität besonders geeig-

net ist. Der Empfindungsdrang nach dem Geistigen kommt in seinen Kunstwerken zu einer um so grössern Wirksamkeit, als der positive Abschluss seines einfachen Tractamentes, das bis zum Schmelz der Farbe (§. 34) gelangt, ihn dabei im hohem Grade gesammelt erhält.

In Hinsicht der Auffassung bieten die beiden lebensgrossen Kaiserbilder in Nürnberg einen Beweis, dass er mit Recht den grössten Meistern an die Seite zu setzen sei.

Beide sind ganz von vorn mit den Reichsinsignien geschmückt auf Thronen sitzend dargestellt; jede Bewegung ist vermieden, die auf eine beabsichtigte Steigerung des durch die Kunst zu erregenden Interesses schliessen lässt, da die Darstellung der höchsten menschlichen Persönlichkeit in dem grossen Ausdruck wahrer Majestät dasselbe lediglich in Anspruch nimmt. In einer fast geometrischen Zeichnung sind, einem erhabenen Style gemäss, die Züge der Individualität geläutert, die complicirten Consequenzen der Wirklichkeit in ihrer bedeutsamsten Gesetzlichkeit zusammengefasst, und die so gewonnene Offenbarung der Naturidee zur grossartigsten Wirkung gebracht. Bei Betrachtung dieser Werke wird man unwillkürlich an jene trefflichen Leistungen des griechischen Alterthums erinnert, die in der ruhigsten Zuständlichkeit der Erscheinung die waltende Macht des Naturgeistes in hoher Schönheit offenbaren. Die Gefühlsweise Dürers löst die strengen Züge der Hoheit in einen milden Ernst auf, der den Unterschied christlicher Kunst und der heidnischen bezeichnend herausstellt.

Wenn die Ausführung dieser Bilder «genreartig» genannt wird, so liegt solchem Ausspruch ein Irrthum zum Grunde; keineswegs erwächst die Berechtigung dazu aus der sorgsamen Ausführung, die sich bis in die Einzelnheiten

der Erscheinung erstreckt, da sie sich immer noch als Consequenz einer grossen Stylweise erkennen lässt, deren oberstes Princip die Offenbarung der Naturidee ist, welche Dürer stets von der Nachbildung der Scheinbarkeit einer verführerischen Realität weit entfernt hält.

In der ihm so eigenthümlichen Behandlung des Ohres und der Haare ist nichts Anderes zu erblicken als eine deutlichere Realisirung der Naturabsicht, wodurch die Erkenntniss des Zweckmässigen an den Tag gelegt ist. Bei wesentlichern Theilen der Erscheinung ist solches Verfahren in solchem Grade nicht wohl statthaft, da in der Auffassung eines bestimmten Grades der Zurückhaltung des Ausdrucks der Naturintention der bestimmte Sinn des Ganzen eben erst gewonnen wird.

Ueberhaupt sind die Theile der Erscheinung, welche Dürer vermöge eines Stylgesetzes so modificirt, dass die darin vermisste Natürlichkeit so oft den Anstoss der weniger Einsichtigen erregt, im hohen Grade geeignet, nach der Tiefe seiner ideenreichen Naturauffassung hinzuleiten. Nur derjenige, welcher im Stande ist sie zu ergründen, wird die Ueberzeugung gewinnen, wie wenig es bei den Deutschen des patriotischen Eifers bedarf, diesem Meister einen der ersten Plätze in der Kunst anzuweisen; da ihm ein solcher mit Fug und Recht gebührt. Eben so wenig ist es zu beklagen, dass der Einfluss der Antike ihm fern geblieben; dadurch ist seine Selbstständigkeit um so reiner ins Leben getreten und der Geist, welcher überall unter bestimmten Zeitverhältnissen in seiner höchsten Höhe im gleichen Niveau steht, hat in ihm den ächten Ausdruck deutscher Nationalität gewonnen, der erst nach seiner italienischen Reise getrübt erscheint.

Dass Dürer es vermochte, sich der Natur auch mit Beziehung auf ihren eigensten Ausdruck sehr nahe anzuschliessen, es ihm daher auch leicht möglich war, sich das von fremden Meistern zu eigen zu machen, was bei diesen als besonders anziehend erscheint, geht aus dem Holzschuherschen Portrait in Nürnberg hervor, in welchem er sogar bis in die speciellen Bedingungen der individuellen Färbung einzudringen weiss.

Von grosser Bedeutung sind seine während des Reichstags zu Worms mit Kohle auf Papier gezeichneten Bildnisse hoher Personen, von welchen sich ein Theil in dem königl. Kupferstichcabinet zu Berlin befindet. Wie trotz der grössten Ausführlichkeit in andern Bildern der hohe Lebensfonds, den er seinen Werken zu verleihen vermag, keinen Eintrag erleidet, so ist dies auch hier im umgekehrten Verhältniss der Fall, wo die Mittel des künstlerischen Ausdrucks die grösste Oekonomie beurkunden. Ihre eben so naive als zweckmässige Verwendung bringt eine Wahrheit hervor, deren weite Intervallen, mit der Erkenntniss der unendlichen lebendigen Idee ausgefüllt, zu einem completten Dasein erhoben erscheint.

Auf den ganzen Umfang der Kunst basirt, die bei Dürer anderwärts oft in eine eben so umfassende als alterthümlich dunkele Terminologie gehüllt ist, sind diese Blätter, als reine Extracte der individuellen Wahrheit in dem einfachen Ausdrucke naiver Kindlichkeit, besonders geeignet, von der hohen Meisterschaft dieses Künstlers eine klarere Anschauung zu geben. Der Geist in dem Ausdruck der charakteristischen Individualität möchte wohl schwerlich mit mehr Sicherheit und Leichtigkeit gewonnen werden können, als es hier der Fall. Es gehören diesem zufolge

diese Bildnisse zu dem Schönsten, was die Kunst in dieser Art hervorgebracht hat.

Holbein der Jüngere ist vorzugsweise Portraitmaler. In seiner ersten Periode erscheint seine Auffassungsweise naiv an das Zufällige der Bewegung zu malender Personen gebunden, das er, als aus der Unwillkürlichkeit derselben entsprungen, für wesentlich charakteristisch hält. Durch das oft Unvortheilhafte einer solchen Auffassung lässt er sich nicht beirren, indem er die Erscheinung an sich für verantwortlich hält, und innerhalb der Grenzen einer strengen Zeichnung verweilt er mit den einfachsten Mitteln, die er durch eine linde Behandlung sich für Alles dienstbar zu machen weiss, bis zur völligsten Befriedigung seiner umfangreichen Kunstforderung, welche er als eine primitive vom Beginn bis zur Vollendung seiner Werke bewunderungswürdig festhält.

Die Individualitäten seiner Bildnisse sind auch bei diesem Meister, in schlichter Auffassung des Wesentlichsten, von den particularistischen Zufälligkeiten, welche die Abweichung von dem eigentlichen Naturzweck bekunden, geläutert, und wenn er den Persönlichkeiten der untern Stände den Stempel einer biedern Ehrbarkeit giebt, so sind bei ihm die Bildnisse der höhern Personen, besonders in seiner spätern Periode, mit hoher Würde vorgeführt. In ruhiger Treuherzigkeit offenbaren die Holbein'schen Bildnisse zugleich jenen bedeutenden Ernst, der von dem artistisch sichern Tact dieses Meisters Zeugniss giebt, mit welchem sich wahrhaft grosse Künstler immer begegnen.

Eins der bedeutendsten Werke des Holbein ist das in der Dresdener Gallerie befindliche, die Familie des Bürgermeister Meyer zu Basel vorstellend, in welchem der

durch die Mitglieder desselben vorgestellte kirchliche Gegenstand der Tendenz der bildenden Kunst den meisten Ausdruck verleiht und die Schönheit in ihrer eigensten Bedeutung empfinden lässt. Wenn Holbein die Mutter dieser Familie mit dem jüngsten ihrer Kinder in diesem Bilde mit den bestimmten Zügen einer reinen Menschlichkeit, von holder Schaam und einem höhern Geiste erfüllt, als Himmelskönigin mildverklärt zur Erde schauen lässt, so feiert die Kunst einen nicht minder grossen Triumph in der Darstellung der übrigen Gestalten, welche in innigfrommer Andacht der Offenbarung des Geistes inne zu werden suchen, wodurch sich ihr Wesen läutert und den Ausdruck wahrer Schönheit gewinnt.

Die individuelle Wahrheit dient in diesem Kunstwerke dem Meister zur sichern Basis, damit sein schöpferischer Genius sich desto freier in das Reich des Idealen erheben könne. Die lebendige Kraft, Wärme, Modellirung und Vollendung dieses Bildes überhaupt hat für den forschenden Blick in seinen malerisch ursächlichen Bedingungen etwas Räthselhaftes, weil die reinste Empfindung, welche in ihrer Werkthätigkeit den gewichtigsten Lebensfonds zum Kunstziele hat, im Verlass auf ihre artistische Sicherheit, dem Verstande keine Rechenschaft giebt.

Dieses Bild ist eins von denjenigen Werken, welche den Gipfelpunct echt deutscher Kunst bezeichnen und kann zum Beweise dienen, wie die Schönheit um so reiner und daher erhabener ins Leben tritt, wenn jene Reizmittel, welche sich um diese Zeit bereits bei vielen Meistern Italiens eingeschlichen, vermieden sind, die mehr auf das sinnliche Vergnügen als auf geistige Offenbarung hinzielen. Es kann zum Beweise dienen, wie die Blüthe

der Kunst bei jedem bildnerischen Volke nur alsdann zur reinsten Entfaltung kommt, wenn der schöpferische Geist desselben den ungemischten Ausdruck seiner Selbstständigkeit bewahrt und sich frei von den Einflüssen des variabeln Zeitgeschmacks erhält, der nur selten den Anforderungen der Kunst entspricht, weil er nur selten das Zweckmässige in sich schliesst.

Holbein erfasst die Natur, wie sie sich ihm darbietet, ohne viel an ihr zu rücken und zu rühren, da es seiner eben so anspruchlosen als grossen und ruhigen Vollendung möglich wird, jeder ihrer Seiten das Geistige abzugewinnen, ja es hat sogar mitunter den Anschein, als wenn er nur deshalb bei den darzustellenden Personen eine Wendung des Kopfes wählte, die weniger gefällig in die Augen fällt.

Wenn eine (vorzüglich in seiner ersten Periode) von ihm beliebte volle und sanfte Beleuchtung der Modellirung durch den dadurch entstandenen Mangel an bestimmten Gegensätzen nur wenig zu statten kommt, so weiss dieser Künstler in Uebereinstimmung einer präcisen und empfindungsvollen Zeichnung nichts desto weniger ihren Bedingungen zu genügen und dabei eine reine Harmonie der Farben zu entfalten, die in zarter Zurückhaltung des dominirenden Tones so interessante Consequenzen bietet, als da, wo dieser Ton kräftig und entschieden angeschlagen ist; und wie die Liebe zur Kunst nicht die rechte ist, wenn sie sich als solche in den Werken zu erkennen giebt, so geht die des Holbein mehr in die Wahrheit auf. Durch weise Mässigung eines erquicklichen persönlichen Antheils, der durch erspriessliche Werkthätigkeit so leicht einen höhern und dadurch der Kunst gefährlichen Grad erreicht, gelangt

er zur reinsten Objectivität, welche die wahrheitsreichsten Resultate erzielt. Die naivste Anschauung, Auffassung und Behandlung, welche als ungetrübte Geistesäusserungen auf dem entsprechendsten Wege zum Kunstziele gelangen, sind bei den Bildern dieses Meisters so innig und harmonisch verbunden, dass es schwer wird, von seinem künstlerischen Bewusstsein Aufschluss zu erlangen. Aber diese Eigenthümlichkeit eben ist man versucht als ein Product seiner künstlerischen Weisheit anzusehen.

Von seiner linden und scheinbar flachen und farblosen Behandlung der ersten Periode, die bereits durch ihre kindliche Behandlung so sehr anzieht, wendet sich Holbein einer entschiedenern zu, die nachmals sich zu jener lebendigen Kraft steigert, welche in dem Dresdener Bilde so bewunderungswürdig ist. In dieser seiner mittlern Periode geht er zu einem röthlich brennenden Ton des Colorits über, in welchem der Venetianer Giorgione auf so eigenthümlich stylvolle Weise die einzelnen Bedingungen der Färbung wirkungsreich zusammenfasst, und wie bei diesem ist auch bei Holbein diese Eigenthümlichkeit ein selbstständiges Ergebniss, in welchem die bereits gewonnene Feinheit des Colorits zu einer energischern Wirkung gesteigert ist. Ein ähnlicher Ton ist auch den Werken des Leonardo da Vinci in seiner mittlern Periode eigen, und es ist sehr bemerkenswerth, dass aus dieser sich auch zuletzt Consequenzen in der Behandlung entwickeln, die mit den Holbein'schen sehr viel Uebereinstimmendes haben.

Hieraus mag es sich erklären, dass man ein Bildniss in der Dresdener Gallerie, welches man für das des Herzogs Sforza zu Mailand hielt, dem Leonardo zugeschrieben. Indess widerstreitet die überaus sorgfältige

Behandlung des Nebensächlichen und seiner Specialitäten den Principien des Italieners, so sehr auch dieser ausführt und zu demselben Schmelze der Farbe gelangt. Mit Rücksicht auf die Stylweise überhaupt unterliegt es keinem Zweifel, dass ein deutscher Meister der eigentliche Urheber dieses fraglich gewordenen Bildnisses ist, das von derselben Hand gemalt zu sein scheint, wie ein Portrait im Berliner Museum Nr. 586, vorstellend einen Kaufmann. Ob jedoch Holbein selber der Meister dieser Bilder sei, muss vorläufig dahin gestellt bleiben, da unzweifelhafte Bilder dieses Meisters in der letzten Zeit, wo er sich der Realität der Erscheinung in Ton und Farbe mehr nähert, für ihn befremdliche Elemente in dem fraglichen herausstellen.

Aehnlicheres im Styl und der Behandlung hat Heinrich Aldegräver, ein Schüler des Dürer, der sich nachmals der Manier des Holbein anschloss, hervorgebracht, dessen feinere Bildnisse selten sind, weil er sich mehr mit Kupferstechen befasste.

---

Mit Dürer und Holbein hat die Malerei der Deutschen ihren Culminationspunct erreicht. Ein falscher Schönheitsbegriff brachte die überaus zahlreichen und trefflichen Werke einer Menge deutscher Meister, die in der ihnen eigenthümlichen Bescheidenheit ihre Namen der Nachwelt verschwiegen, nachmals in Misscredit und die Welt, welche in der Kunst nicht mehr den Ausdruck des Naturgeistes empfand, aus welchem das religiöse Gemüth erhebende Befriedigung schöpfte, wurde jetzt eine mehr beurtheilende Instanz, welche den Wahn der nachfolgenden

Künstler bestärkte, dass nur in Italien das Schöne zu erlangen sei, weil man es vornehmlich dort verstand, das Angenehme mit einer plausibelen Form zu verknüpfen, nachdem man bereits durch ein überwiegendes Streben nach Sinnenreiz das wahre Kunstziel verloren.

Unter den deutschen Portraitmalern der Dürer'schen Zeit ist besonders Lucas Cranach hier anzuführen, der in Hinsicht der Charakteristik in seinen bessern Portraits dem Holbein nahe steht. Im Ganzen ist indessen seine Behandlung oft bequemer als wahr; eine Eigenschaft, welche ihn leicht zu einem Manieristen machen konnte, wenn er nicht auch so noch seinen Bildern einen höhern geistigen Fonds zu verleihen gewusst hätte. Seine Handzeichnungen sind von überraschender Wahrheit durch unbefangene Anschauung und durch die naivste Auffassung der Individualität.

Hans Asper und Christoph Amberger sind würdige Nachfolger des Holbein. In einem Bildnisse des letztern, befindlich im Berliner Museum, angeblich den Thomas Münzer Nr. 583 vorstellend, ist ein eben so leichter als lebendiger freier Vortrag im Verein mit einem wahrhaft leuchtenden Colorit von ächt malerischer Schönheit, die um so wirkungsreicher, als sie auf dem soliden Grunde der Holbein'schen Schule ruht.

---

## VIERTES CAPITEL.

---

### Die freie Darstellung der menschlichen Gestalt in Beziehung auf äussere Verhältnisse, sowie die Composition und ihre Grundprincipien im Allgemeinen.

§. 49.

**Die alterthümlichen Bilder als Product der freien Phantasie und die Bilder der spätern Kunstperioden.**

Ist in der Portraitmalerei zur Genüge erklärt, wie eine wirklich vorhandene Erscheinung von den ältern Meistern aufgefasst worden, um den Bedingungen der Schönheit zu genügen, so handelt es sich jetzt darum, in welcher Art die Kunst zu verfahren habe, wenn sie ihre Gebilde durch den Genius der schöpferischen Freiheit mit Bezugnahme auf äussere Verhältnisse hervorbringen will.

In den frühesten Zeiten, wo sich die Kunst aus dem Drange des religiösen Gefühls entwickelte, vermochte man

noch nicht die Natur selbst als ein Hülfsmittel zur Darstellung bildlicher Gegenstände erspriesslich zu Rathe zu ziehen; man vollführte die Bilder, so gut es gehen wollte, rein aus der *Idee*, und wenn so die Formen zuvörderst nur eine entfernte Aehnlichkeit mit der wirklichen Erscheinung haben konnten, so war man doch bemüht, den Sinn des Gegenständlichen, einer innigen, religiösen Gefühlsforderung gemäss, auszudrücken, wodurch eben nur das *Wesentlichste* zum Vorschein kommen konnte. Es setzte dies eine Beobachtung des menschlichen Ausdrucks voraus, wodurch es nur möglich war, jenen Sinn verständlich zu machen. Dieser Ausdruck in seinen mannigfachgestaltigen Modificationen und Beziehungen, als Folge der psychischen Regung, erlangte schon früh eine um so bedeutendere Entwicklung, als es vornehmlich auf dieses Verständniss abgesehen war, bei dem die Form selber nur wenig in Betracht kam.

Die alterthümlichen Bilder, als directe Ergebnisse einer Gefühlsforderung, deren Reinheit in einer kindlichen Unbefangenheit der Anschauung beruht, enthalten bereits schon das, worauf es hauptsächlich in der Kunst ankommt: das *Psychologische* in dem treffenden Ausdruck des *Würdigen* und *Schicklichen*, weil man ihre hohe Tendenz rein empfand.

Bei der weiter ausgebildeten Kunst ist wahrzunehmen, dass mit dem Wachsthum des Vermögens, die Realität treuer darzustellen, die Gefahr sich vergrösserte, jenes Resultates verlustig zu gehen.

Die gesteigerten Anforderungen in Hinsicht der Formen machten einen unmittelbaren Vergleich mit der Natur selbst nothwendig, wodurch nicht selten ein treueres Abbild auf

Kosten der reinen Idee erkauft ward, wenn die vorgeeilte Erkenntniss nicht gross genug war, die Bedeutung dessen zu fassen, was der primäre Bildnertrieb in dem harmonischen Verhältnisse der Vernünftigkeit und der Empfindung hervorbringt. Die so entstandenen Irrthümer eines falschen Wollens sind die Klippen, an denen oft das grösste Kunstvermögen zerschellt, indem es sich mehr auf etwas Anderes richtet als auf das, was zur Offenbarung des Geistes der vorzustellenden Erscheinung selbst führt.

## §. 50.

## Die Motive und die Composition.

Wenn man, trotz der beschränkten Mittel des Ausdrucks und bei aller Dürftigkeit der Formen, schon im Stande war, durch Stellung und Bewegung der Gliedmaassen und durch die Verhältnisse der einzelnen Theile zu einander einen psychologischen Sinn charakteristisch zu bezeichnen, so geht daraus hervor, dass der bildnerische Sinn solchen Ausdrucks sich in wenige Linien zusammenfassen lasse. Diese Linien, als Grundlage dessen, was die Idee in den Verhältnissen der einzelnen Theile und deren Bewegung ausmacht, werden Motive genannt.

Die Zusammenstellung menschlicher Gestalten, einem gewissen Vorwurf entsprechend, wird zuvörderst durch sie erzielt, und bevor nicht hier schon der bildnerische Sinn der Aufgabe einfach und natürlich zum Ausdruck gelangt ist, lässt sich nicht wohl zu einer nähern Ausführung schreiten, da während dieser der Blick seine Unbefangen-

heit verliert, der zur Bestimmung der Physiognomie des Ganzen, die sich schon in den Motiven ausspricht, so erforderlich ist.

Aber nicht allein sind es die wenigen bedeutsamen Linien, welche die menschlichen Gestalten charakteristisch bezeichnen, die, einem erforderlichen Ausdrucke gemäss, scharf zu bestimmen sind; auch die räumlichen Verhältnisse des Orts und der Umgebung überhaupt üben einen Einfluss auf den Ausdruck des Ganzen aus, der sich in ähnlicher Weise motiviren lässt.

Wenn nun jede wirkliche Erscheinung in Beziehung auf Alles, was sie umgiebt, dem Beobachter eine Befriedigung gewährt, die das treue Abbild derselben nur seltner bietet, weil es nur als ein Theil eines natürlichen Theiles erscheint, so geht daraus hervor, dass die Kunst gewisse Bedingungen zu erfüllen habe, wenn diese Befriedigung, welche sich zur unbedingten Forderung gestaltet, auch im Bilde erzielt werden soll. Diese Bedingungen sind vornehmlich in den harmonischen Verhältnissen zu suchen, die auch in räumlicher Beziehung vorhanden, welche durch jene Linien, ihrem Hauptcharakter nach, zu bezeichnen sind.

Da das treue Abbild der Natur nur selten ein in sich abgeschlossenes Ganze ist, jedes Bild aber vermöge jener Gefühlsforderung, die aus der unter allen Umständen in der wirklichen Natur vorhandenen Harmonie entsprungen, ein Ganzes sein muss, so ist ein solches nur zu bewerkstelligen durch eine Ergänzung dessen, was als fragmentarisch erscheint.

Hierzu ist ein gewisser Ordnungssinn erforderlich, dessen Ausbildung durch die Erkenntniss der Gesetzlichkeit

der Symmetrie als Theil des Zweckmässigen gewonnen wird und schon einer einzelnen Erscheinung zum Grunde liegt, welche in so fern ein in sich vollendetes Ganze, als es harmonisch ist. Ein tieferes Studium des Symmetrischen im weitern Sinne, in Verbindung mit der bildlichen Veranschaulichung ihrer Gesetzlichkeit, erzeugt zuletzt jene Gefühlsforderung, durch deren Befriedigung man das Fragmentarische im Bilde frei zu ergänzen vermag. Schon die Motive unter sich rufen diese Forderung hervor und gestalten sie zu einem harmonischen Ganzen von einzelnen Linien, aus denen sich schon ein wesentlicher Theil des Ideenbaues und der Gefühlsweise des Künstlers abnehmen lässt. Die grossen Meister, bei denen die Gesetzlichkeit der Harmonie im weitern Sinne in Fleisch und Blut übergegangen, waren für die Einheit solcher Linien und die wahre Idee, die während des Verfalls der Kunst durch den Zweck des Reizes und der daraus entsprungenen Schönheitssatzungen verloren ging, so empfindlich, dass selbst die Formation der Wolken eines Bildes unter ihrer Hand eine Gestaltung gewinnen, die oft mit der naivsten Auffassung, welche jeder tiefern Erkenntniss zu entbehren scheint, ihr Lineament in Einklang mit dem Ganzen zu setzen wussten, was nicht weniger der Fall bei den unscheinbarsten Theilen der Natur. Hierbei kommt vornehmlich in Betracht, möglichst solche Linien zu gewinnen, deren Physiognomie dem auf einer Fläche vorgestellten Bilde das Ansehn eines nach der Tiefe und nach allen Richtungen ausgedehnten Raumes giebt, was nur mit Rücksicht auf die Gesetze der Perspective geschehen kann, deren Befolgung wesentlich zur Lebensfähigkeit der darzustellenden Erscheinung beiträgt, da die bildende Kunst nur

in der Art und Weise ihrer räumlichen Ausdehnung die vollständige Existenz der Erscheinung beurkundet.

Jeder begebenheitliche Vorwurf eines Bildes gewährt an sich ein Interesse, das, als äusserlich, in ein bestimmtes Verhältniss zu seinem geistigen Inhalte zu setzen ist, wenn die bildende Kunst dem Zwecke der Offenbarung des Schönen genügen soll, der unter allen Umständen derselbe ist. Dieses Interesse ist vornehmlich an die Hauptperson einer zu entwerfenden Composition geknüpft, die den Centralpunct des Bildes ausmacht, der nach Maassgabe der übrigen auf ihn Bezug habenden Erscheinungen so zu gestalten ist, dass die Begebenheit in ihren gewichtigsten Momenten klar und verständlich sei. Das Wesen der Begebenheit beruht aber nicht in seiner factischen Einzelnheit, sondern in ihrer höhern Bedeutung, die in der allgemeinen Idee derselben ausgesprochen ist, welche sich in dem einzelnen Vorgang schwieriger erkennbar realisirt. Die Begebenheit ist daher in derselben Weise von den particularistischen Zufälligkeiten zu läutern, um die allgemeine Idee zu veranschaulichen, wie dies in Beziehung auf die Erscheinung der Fall, um ihre Schönheit zu gewinnen, denn die Schönheit ist nur zu offenbaren in der Sammlung des Geistigen, die nur in der Zusammenfassung des Wesentlichen gewonnen werden kann.

Die Begebenheit ist in der Bildnerei, die nur einen einzelnen Moment des Zuständlichen darzustellen vermag, weiter nichts als ein äusserlicher Anlass, der in der Erscheinung monumental seine allgemeine Idee bezeichnet, welche die Schönheit in Wirklichkeit offenbart. Das Gegenständliche hat daher zur Schönheit, die im Bilde die Hauptsache, nur eine allgemeine Beziehung. Hieraus geht

hervor, dass jede Klügelung, das Gegenständliche als solches partiell erschöpfen zu wollen, ein Irrthum sei. Das Gegenständliche an sich ist nur in seiner idealen Allgemeinheit aufzufassen, und die bildende Kunst hat ihm nur die specielle Form zu verleihen, in welcher sie die Schönheit offenbart. Diesem gemäss sind auch die vorzustellenden Persönlichkeiten zu charakterisiren, insbesondere die Hauptfiguren, in denen das Factum repräsentirt ist.

Wie nun die Gruppirung der Figuren und deren Umgebung zu ordnen sei; ob der Horizont des Beobachters höher oder niedriger anzunehmen, das Terrain eben oder uneben, muss dem freien Ermessen des Künstlers um so mehr überlassen bleiben, als die bisher in dieser Hinsicht aufgestellten Regeln sich als unhaltbar erwiesen haben. Nicht weniger gilt dies von der empfohlenen Mannigfaltigkeit der Bewegung, da man in dem classischen Bildwerk des panathenäischen Festzuges, in der Partie der Jungfrauen, das Beispiel erblicken kann, wie selbst in der beinahe parallelen Bewegung der edlen Gestalten Vortreffliches zu leisten sei.

Alle jene Satzungen, als nicht in der Nothwendigkeit begründet, datiren sich aus der Zeit her, wo man anfing, mit der Kunst den Zweck des sinnlichen Reizes zu verknüpfen.

Wenn sonach unter bestimmten Bedingungen, die ein Vorwurf mit sich bringt, die äusserliche Zusammenstellung seiner Bestandtheile mehr eine Sache der Willkür und der Einfälle ist, so wird das Zweckmässige in dieser Hinsicht nur alsdann erreicht werden können, wenn der Phantasie, wie bereits gezeigt (§. 49), jene Läuterung zu Theil geworden, wodurch ihre Producte, in der Möglichkeit be-

gründet, eine einheitliche Gestalt gewinnen, in der das aus der verwickelten unklaren Wirklichkeit entnommene Wesentliche in dem Bedeutsamen als nothwendig und endlich durch die Schönheit verklärt erscheint.

§. 51.

## Die Einbildungskraft und die Erfindung.

Die Einbildungskraft, als geistiges Vermögen, einem gewissen Zwecke gemäss Vorstellungen oder Bilder im Innern hervorzurufen, ist bedingt durch den Grad der Mögung (§. 4) des menschlichen Organismus, seine Functionen so ins Leben treten zu lassen, wie es dieser Zweck erheischt.

Es setzt dies Erfahrungen voraus, welche, vernünftig aufgenommen, dem Organismus die Mögung verleihen, die innere Vorstellung, ihrem Ideenbau nach, mit jener Folgerichtigkeit entstehen zu lassen, die erforderlich ist, wenn die Phantasie sich in der artistisch zu entwerfenden Erscheinung verständlich bethätigen soll.

Diese Bethätigung ist in der Kunst die Erfindung, die sonach abhängig ist von der Art und Weise der Ausbildung, welcher die Phantasie, wie jede andere geistige Kraft, fähig ist.

In der ersten Kunstperiode, wo man aus Mangel an artistischen Hülfsmitteln, wie sie die spätere Zeit bot, lediglich auf die Einbildungskraft angewiesen war, ist diese Folgerichtigkeit als Product eines ungeschmälerten Kunsttriebes in den Bildern schon wahrzunehmen; denn die

Erfindung, als directe Folge des geistigen oder religiösen Dranges, rief so lang das Wesentlichste hervor, als man nur von dem Wesentlichsten angeregt war. Und das Wesentlichste ist in sich immer ein Harmonisches, denn es ist in der Erscheinung lediglich die Aeusserung der Idee, die das Ganze zur Einheit gestaltet.

Solang die Kunst sich concentrisch um den Kern des Wesentlichsten bis zur vollen Reife der Formen entwickelte, ist in der Erfindung auch die frühere Consequenz, die aus dem natürlich harmonischen Verhältniss der Empfindung und der Vernünftigkeit entsprungen, noch wahrzunehmen. Aber nur wenige Genies wussten selbst in der Blüthezeit der Kunst mit einer vorgeeilten Erkenntniss die Unschuld des sichern Gefühls, das den frühern Meistern eigen war, zu bewahren, und so äusserte sich die Einbildungskraft bei den meisten nicht mehr in der natürlichen Folgerichtigkeit der Ideenentwicklung, welche früher lediglich von dem Wesentlichsten der Erscheinung ausging und zu dem Wesentlichsten zurückführte, sondern, durch Aeusserliches verleitet, verfiel man einem irrthümlichen Wollen, durch welches der natürliche Gang der Phantasie unterbrochen auf jene Einfälle gerieth, die als sichere Zeichen anzusehen sind, dass man sich in dem Grade von dem Wesentlichsten der Kunst entfernt, in welchem sie sich durch ein sinnreiches Gedankenspiel als solche zu erkennen geben, denn dieses Gedankenspiel hat mit dem Wesen der Erscheinung selbst nichts gemein.

Erst in der Jetztzeit macht die Erfindung dem Künstler so viel Kopfzerbrechens, und je schwieriger sie ihm erscheint, desto mehr wird er in dem Wahne bestärkt, dass in ihr, als solcher, ein Hauptwerth der Kunst beruhe,

während sie sich doch lediglich dem Wesen der Erscheinung dienstbar zu machen hat, denn nur dessen Offenbarung ist die Aufgabe der bildenden Kunst. Ob diese Offenbarung in einer aus der Phantasie entsprungenen Erscheinung oder in einer wirklich vorhandenen, nachgebildeten, bewerkstelligt worden, darauf kann es in der Kunst um so weniger ankommen, als die Erfindung in die Erscheinung ja eben aufzugehen hat, wenn deren Wahrheit veranschaulicht werden soll, was jetzt nur geschehen kann, wenn die Erkenntniss zu derjenigen Reife gediehen, die erforderlich ist, die zur Ausschweifung geneigte Phantasie in den Schranken zu halten, die das Wesen der bildenden Kunst ihr anweist, deren feindlichstes Element der auf seine eigene Hand umherschweifende Gedanke ist.

Die Erkenntniss der Bedingungen der Lebensfähigkeit der Erscheinung, welche zu ihrem Wesen führt, durch ein ernstes Studium der Natur und die werkthätige artistische Folgeleistung ihrer gesetzlichen Forderungen unterstützt, gewährt am Ende dem menschlichen Organismus die Mögung, das Bild der Phantasie lediglich dem Wesen der zu lösenden Aufgabe gemäss entstehen zu lassen, wodurch jeder seiner Theile die organisch nothwendige Form und Gestalt gewinnt. Solang die Form und Gestalt noch einer Veränderung bedarf, um dem Parallelismus mit der Wahrheit zu entsprechen, so lang hat das Kunstwerk noch nicht seine nothwendige Gestalt. Hat das Bild eine solche erlangt, dann steht es der Wahrheit am nächsten, daher es in bedeutenden Meisterwerken oft sehr schwierig ist, die Erfindung als solche zu erkennen, worin das Hauptverdienst derselben beruht. — In Betracht, dass der productivsten Phantasie die mangelhafte persönliche Anschauung zum

Grunde liegt, die ihr Beginnen, im Vergleich zur unendlich mannigfachen Natur, als einseitig stempelt, haben grosse Meister es für zweckmässig erachtet, gewisse Hülfsmittel zu Rathe zu ziehen, diesem Mangel zu begegnen. Zunächst ist es die Physiognomie des zu entwerfenden Ganzen, welche so leicht das einseitige Gepräge der subjectiven Phantasie annimmt. Dies zu verhindern pflegt man gewisse Umrisse, der Natur unmittelbar entnommen, zu sammeln, in denen der Ausdruck einer für das Wesen bedeutsamen Wahrheit enthalten, um sie gelegentlich zu benutzen. Für eine schöpferische Meisterhand ist diese hinreichend, daran diejenigen Consequenzen zu knüpfen, welche das zu vollendende Werk als ein organisches Ganze erscheinen lassen, und wenn die Phantasie werkthätig und modificirend dabei eingreift, so ist ihre Anregung, als nicht durch sie selbst ausgegangen, der Art, dass ihr einseitiges Beginnen fruchtbarer ins Leben tritt. Hierdurch erklärt es sich, warum Michel Angelo bei seinen Studien eine Wand mit Farbe besprützte. Von den auf diese Weise zufällig entstandenen Flecken trug seine Phantasie Figuren zusammen, welche das einseitige Gepräge der Erfindung weniger hatten. Indess ist von derartigen Experimenten, die auch der Dichter Jean Paul in ähnlicher Weise unternommen, indem er aus einer grossen Sammlung von Zetteln, auf welchen von ihm verschiedene Ideen niedergeschrieben waren, diejenigen ergriff, welche der Zufall in seine Hand führte, um daraus ein dichterisches Ganze zu bilden, ein sehr behutsamer Gebrauch zu machen, wenn das Kunstwerk als nicht zusammengewürfelt erscheinen soll.

§. 52.

## Das Charakteristische im Verhältniss zu den edlen Formen.

Wenn schon von Haus aus die Entwicklung der Formen einer lebendigen Substanz durch die äussern auf sie einwirkenden Einflüsse bedingt ist, welche die Individualität bestimmen, so üben die fortwährend bestehenden äussern Verhältnisse auch noch später auf das Individuum einen Einfluss aus, wodurch sich nach Maassgabe der Umstände die Formen modificiren. Eine vollkommene Ausbildung der Formen ist nur möglich, wenn die äussern Einflüsse ihrer von der Natur intendirten Entwicklung nicht hinderlich sind. Im Fall des Gegentheils weicht der Organismus der äussern ihm feindlichen Kraft, und der ihm innewohnende Trieb, sich zweckmässig zu erhalten, wird entweder verkümmert, oder er verschafft sich anderweitig Geltung, die Absicht der Selbsterhaltung ins Werk zu setzen. Die Art und Weise dieser äussern Einwirkungen, seien sie moralischer oder physischer Natur, drücken dem Organismus einen Stempel auf, durch dessen Physiognomie man auf die Verhältnisse schliessen kann, unter welchen er seine Gestalt angenommen hat. Indessen bietet diese Seite der Natur für die Erkenntniss nur wenig Positives, von welchem die Kunst einen Gebrauch zu machen vermag, daher sie es vorzieht, ihren zu schaffenden Gebilden wirklich vorhandene Individuen zum Grunde zu legen, aus

denen sie beim Zwecke der Offenbarung des Schönen, einer Stylabsicht gemäss, das Positive im Verfolg der edlen Form extrahirt.

Die edle Form ist in der Kunst bestimmbar durch Läuterung der durch das Vorbild gewählten Individualität, indem lediglich die reine Intention ihrer Theile von den particularistischen Zufälligkeiten, welche die Unbill der äussern Verhältnisse hervorgebracht, befreit wird. Jene Züge und Formen, welche auf die eigenthümliche Lebensweise, auf die Gesinnung, die Art der Activität des Individuums u. s. f. schliessen lassen, machen das Charakteristische desselben aus, welches die Kunst nach gewissen Zwecken aufzufassen vermag. Da aber das Charakteristische selbst nicht ihr Zweck sein kann (XVI.), sondern nur immer die Schönheit, so ist auch das Charakteristische, nach Maassgabe des Styles, im Sinne des Edlen zu läutern, denn auch das Charakteristische ist nur ein Zufälliges der Erscheinung. Auf das Charakteristische hat daher die Kunst nicht ihren Nachdruck zu legen, obschon sie es festzuhalten suchen muss, um der Naturforderung des Besondern zu genügen.

## §. 53.

## Der Affect und der ruhige Ausdruck.

Sind die Einflüsse der angenehmen oder unangenehmen Verhältnisse, unter welchen das Individuum gelebt, schon in dem Gepräge seiner Züge und Formen wahrnehmbar, so

muss auch die dem Individuum freundliche oder feindliche äussere Kraft, schon in dem Augenblicke, als sie ihre Wirkung auf dasselbe ausübt, in seinen Zügen oder Gebehrden eine Veränderung hervorbringen. Diese Wirkung, welche sich dadurch kund giebt, dass sie die normalen Functionen des Organismus während eines ruhigen Gemüthszustandes plötzlich unterbricht und an gewissen Theilen in einem gesteigerten Grade ins Leben treten lässt, ist der Affect, und die Veränderung, die er in den Zügen oder Gebehrden des Individuums hervorbringt, ist der Ausdruck, welcher seinen Anlass, künstlerisch betrachtet, insofern dieser zur Kategorie der Lust oder der Unlust gehört, erkennbar macht.

Der Ausdruck des Schmerzes, in seiner allgemeinen Bedeutung, ist nichts Anderes als eine instinctive Disposition des Organismus, eine ihm drohende Gefahr minder schädlich zu machen, so wie der der Freude, den Anlass derselben bereitwillig, ja gern auf sich einwirken zu lassen. In beiden Fällen eilt der Instinct dem Willen zuvor, daher in dem Ausdruck des Affectes selber für den einem Kunstwerke zu verleihenden Geistesfonds kein sonderlicher Vorschub zu gewinnen ist.

Sind die einzelnen Zeichen solchen Ausdrucks im Gesichte leicht in Regeln zu fassen, so erscheint es um vieles schwieriger, ihn in Beziehung auf Stellung und Gebehrde, so wie der dahin bezüglichen Bewegung der einzelnen Gliedmaassen überhaupt zu bestimmen, wenn der Gesammtausdruck als ein consequentes Ganze einer bestimmten Individualität gemäss ins Leben treten soll.

Denkt man sich den Ausdruck im weitern Sinne von dem Centralpunct des menschlichen Gemüthes ausgehend,

so sind die körperlichen Extremitäten als Linien anzusehen, an deren äussersten Enden die Regungen in deren gemeinsamen Scheitelpuncte am bemerkbarsten werden. Insbesondere sind es daher die Hände, welche vermöge ihrer Structur und der Mannigfaltigkeit ihrer Gliederbewegung einen psychologischen Aufschluss gewähren, während dies bei andern Theilen, besonders im Gesichte weniger der Fall sein kann, da es die Eigenthümlichkeit besonders der edlern Naturen, dass sie dergleichen verständliche Zeichen, wo sie am leichtesten zu erkennen, zurückhalten, denn in den edlen Naturen ist die moralische Kraft vorherrschend, und dem Organismus ein geringerer Grad der Mögung eigen, dem physischen Eindruck unbedingt Folge zu leisten.

Der Styl, jenachdem er sich nun der idealen Allgemeinheit, oder der individuellen Wahrheit zuwendet, fasst endlich das Gesetz des Affectes harmonisch zusammen, und wenn er ihn bei edlen Naturen nur schwach andeutet, so ist es eine irrthümliche Meinung, dass die Kunst durch einen in dieser Hinsicht oft wahrzunehmenden Indifferentismus wohlfeilen Kaufes zu ihren Resultaten gelange; denn der hohe Lebensfonds derartiger Kunstwerke kann nur erzielt werden durch die Erkenntniss und die artistische Folgeleistung der Intention der einzelnen Theile der Erscheinung, was im Zustande der Ruhe schwieriger als in dem der Bewegung, und es verhält sich auch hier, wie in allen andern Theilen der Kunst: ihre Feinheiten schliessen auch hier die schroffen Gegensätze aus; denn das zu veranschaulichende Lebensgesetz besteht in einer unendlichen Menge Bedingungen, von welchen bei Darstellung solcher Gegensätze nur wenige zum Vorschein kommen. Ein Kunstwerk, in welchem der Ausdruck sich jenem In-

differentismus nähert, kann daher von einer hohen Lebensfähigkeit erfüllt sein, während dies bei einem andern mit gesteigertem Ausdruck weniger der Fall, obgleich es durch solchen Ausdruck um Vieles lebhafter erscheint.

## §. 54.

## Der Pathos.

Wie der Styl mit Festhaltung der Idee der Erscheinung auch die concreten Züge, Stellungen, Gebehrden und Bewegungen der einzelnen Gliedmaassen psychologisch veranschaulicht; so vermag er alle diese Zeichen in ein harmonisches einheitliches Gesetz gross zusammen zu fassen, auf dessen Spitze die Schönheit in erhabener Weise gipfelt. Der gesteigerte Affect, solchem Sinne gemäss vorgeführt, ist der Pathos, welcher auf das höhere geistige Element in der physischen Natur hinweist. Er ist nichts Anderes als die Idealisirung des gesteigerten Ausdrucks im weitern Sinne, und offenbart besonders im Tragischen seine höhere Bedeutung, indem er als Ausdruck des Sieges der moralischen Kraft über die physische ins Leben tritt und eine edle Natur beurkundet.

Sowohl in der classischen heidnischen wie in der älteren christlichen Kunst ist es das pathetische Element, das mit denselben Styl-Consequenzen der Auffassung ins Leben tritt, wie dies in allen übrigen Theilen der Fall. Es kann daher nicht befremden, wenn in den Werken der neusten Kunst vom Pathetischen nur selten etwas wahrgenommen wird. Bei der Darstellung eines heiligen

Sebastian z. B., der an einen Baum gebunden den feindlichen Pfeilen preisgegeben ist, muss es als für die Kunst unstatthaft betrachtet werden, wenn sie die Lösung dieser Aufgabe vornehmlich in den Schmerz setzt, dessen Ausdruck leicht gefunden ist; vielmehr gilt es hier eine höhere Natur vorzuführen, die kraft ihres moralischen Willens dem Schmerz nicht unterliegt. An die Stelle jenes Ausdrucks tritt, besonders bei den venezianischen Meistern, bei welchen die classischen Principien der Griechen ihrem Wesen nach aufs Neue zum Vorschein kommen, und die diesen Vorwurf sehr oft behandeln, ein hoher Pathos. Es genügt diesen Meistern, durch einen Pfeil als Attribut den Sebastian zu bezeichnen, der ihnen ein edler Jüngling ist, mit hingebender Gebehrde, voll Würde und Hoheit, dessen Lebensfonds sie um so mehr zu einer wahren Begeisterung zu sammeln wissen, als sie von den instinctiven Zeichen des Schmerzes, als von etwas dem Vorwurf Gleichgültigen, abstrahiren.

In der Bewältigung des instinctiven Theiles der menschlichen Natur durch ein vorherrschendes geistiges Element wird ihr ein höheres Dasein verliehen, und das ist der Zweck des Pathos in der Kunst.

Als ein Element des Styles, der früher in der Kunst ausgebildet war als die Form, ist er bereits schon früh in den christlichen Kunstwerken wahrzunehmen. Eins der erhabensten in dieser Hinsicht ist Tizians Johannes in der Wüste, in der Gallerie der Akademie von Venedig, welche überhaupt viel Treffliches in dieser Art aufzuweisen hat.

In der Schule von Umbrien ist es vornehmlich Perugino, der das Pathetische mit grosser psychologischer Feinheit zur Erscheinung zu bringen weiss, indem er

es mit Rücksicht auf die bestimmten Charaktere so treffend modificirt, dass selbst Rafael keinen Anstand nimmt, davon in seinen Werken zu öftern einen geeigneten Gebrauch zu machen. Im hohen Grade bewunderungswürdig ist Perugino in einem Bilde, befindlich in der Kirche St. Martin zu Bologna, wo er die Apostelgestalten in dem Zustande des gesteigerten Affectes, in einer göttlichen Verzückung vorführt. In den mannigfaltigsten Bewegungen und Stellungen blickt überall eine höhere, edle Natur mit den feinsten Consequenzen der Individualität hindurch. Dieses Bild, in allen seinen Theilen von der Einheit einer innern Nothwendigkeit durchdrungen, repräsentirt die hohe Schöpfungskraft dieses trefflichen Meisters in einer Weise, dass die lange Verkennung desselben nur einer Verblendung zuzuschreiben ist, welche das bis in die neuste Zeit grassirende Princip des sinnlichen Reizes hervorgebracht hat. Während des Verfalls der Kunst verschwindet auch allmählig der Pathos, um so mehr als er ein reines Product des Styles ist, der die Auffassung der Idee der Erscheinung in sich begreift. In der eklektischen Schule von Bologna sind es nur einzelne Meister, unter diesen besonders Guido Reni, welche von seiner Bedeutung noch erfüllt sind. Durch Coreggio verleitet, artete der Pathos später in das Gezierte aus, womit er endlich fast ganz verschwindet.

In den Niederlanden ist es wieder Rubens, der ihn mit der ihm so eigenthümlichen Genialität zur Erscheinung bringt. Van Dyck und Caspar de Crayer stehen ihm in dieser Hinsicht am nächsten, und schon die Portraits des Ersteren weisen in dem hohen Ernst und der gemessenen Bewegung darauf hin.

In der Jetztzeit ist es vorzüglich Overbeck und die Münchener Repräsentanten der Kirchenmalerei, welche, durch religiöse Gesinnung geleitet, ihren bildlichen Darstellungen eine höhere Weihe zu verleihen wissen, in der mehr oder weniger der Pathos zum Vorschein kommt.

Die grosse Wirkung, welche Lessings «trauerndes Königspaar» hervorgebracht, ist hauptsächlich dem glücklichen Tacte zuzuschreiben, mit welchem sich der Kunsttrieb dem Element des Pathetischen genaht. Bei Riedel ist die oft so ernste und würdige Auffassung der Erscheinung, welche an den Pathos streift, nicht vermögend zu ihrer eigentlichen Geltung zu gelangen, da er mit dem Streben nach Illusion, als etwas Oberflächlichem, im Widerspruch steht. Endlich beweist Leopold Robert, wie der Pathos selbst auf die Scenen des gewöhnlichen Lebens mit Erfolg übergetragen werden kann, nur muss er sich nicht als Pathos zu erkennen geben. Lust und Unlust, als Bedingungen des Lebens, bringen die Gemüthsbewegungen hervor, welche in edlen Naturen einen Ausdruck erzeugen, dessen harmonische Mässigung der Pathos in einem einfachen grossen Gesetze ausgesprochen hat.

## §. 55.

## Das lebende Modell, der Act, und deren Verwendung zur Ausführung eines Bildes.

Die Uebung, frei zu componiren, wird erspriesslich unterstützt, wenn gleichzeitig damit das Naturstudium verbunden wird, wie es in den Malerschulen gewöhnlich auf

praktischem Wege geschieht, um das Auge zu schärfen, d. h. mit möglichster Erkenntniss zu sehen. Nachdem der angehende Künstler durch Vorlegeblätter, und von diesen zu dem Gypsmodell geleitet worden und über den bildlichen Ausdruck der Formen genügende Aufklärung erhalten, gelangt er zu dem schwierigsten Theile der bildenden Kunst, zu der Darstellung des lebendigen nackten Modells oder Vorbildes. Alles Vorhergehende kann nur als eine Vorbereitung angesehen werden, die Darstellung des Nackten zu erleichtern, das in seinen Bedingungen Alles in sich schliesst, was ein Historienmaler nöthig hat, um seine Gestalten im strengern Sinne auszuführen.

Insofern als dem Modell immer ein psychologischer Sinn unterliegen muss, um den einheitlichen Ausdruck der Idee zu gewinnen, die sich in der Action und dem harmonischen Verhältnisse seiner Theile kundgiebt, wird das lebendige nackte Modell der Act genannt.

Sowohl die von Andern vollführten Vorlegeblätter, wie auch die Gypsmodelle, erzeugen in Demjenigen, der sich nach ihnen übt, gewisse Vorurtheile, die sogleich bemerkbar werden, wenn er sich der Natur unmittelbar gegenüber befindet, wie dies bei dem nachzubildenden Act der Fall. Durch den Gyps, der heller ist wie die Carnation, verwöhnt, sieht er nicht allein das lebende Modell zu mager, er trägt auch die plastische Form, die mit Rücksicht auf das Bildungsmaterial modificirt sein muss, auf den zu zeichnenden Act über, und beeinträchtigt so den zu erzielenden Lebensfonds in einer Weise, die sogleich den unerfahrenen Schüler erkennen lässt. Nur nach und nach wird man den Reichthum jener feinen Bedingungen der natürlichen Grenze gewahr, wenn anders man die Gabe besitzt, das oft so unverlassbare Auge

mit der Erkenntniss zweckmässig zu unterstützen, wozu ein gründliches Studium der Anatomie so erforderlich ist. Nicht minder ist dies in ähnlicher Art bei Bestimmung des Schattens und Lichtes der Fall, wobei nur selten das natürliche Maass getroffen wird. Eine andere Schwierigkeit bietet das lebendige Modell selbst dadurch, dass es an einzelnen Stellen mehr oder weniger bewegt ist, und es daher fraglich erscheint, welche Zuständlichkeit dieser Theile aufzufassen sei, um die erforderliche Consequenz des Ganzen, der einheitlichen Idee gemäss, zu gewinnen. Der Act mit seinem unendlichen Reichthum der Formen, bedingt durch Gestalt und Verbindung der Knochen, Muskeln und Bänder, in der Vielgestaltigkeit der individuellen Modificationen, der unterschiedlichen Geschlechter und deren Altersstufen, der eigenthümlichen Beschaffenheit des materiellen Stoffes und der Färbung, gewährt dem Künstler fortwährend eine Fundgrube der interessantesten Wahrheiten, die er durch die Kunst sinnvoll anschaulich zu machen hat.

Wenn zuvörderst das Studium des Nackten eine grosse Treue und sorgfältige Ausführung erheischt, so hat dies hauptsächlich den Zweck, dass der Künstler mit der allgemeinen Kenntniss der Formen und deren Bedingungen zugleich die Consequenzen des besondern Falles schätzen lerne, die selbst bei Darstellung des Idealen erforderlich sind, wenn die Bilder nicht in die Formen eines leblosen, allgemeinen Schablonenwesens ausarten sollen.

Bei wirklicher Ausführung freigeschaffener Composition ist endlich das Modell ein Hülfsmittel, der ihr zum Grunde liegenden Idee eine Realisirung zu verleihen, bei welcher die Phantasie nicht ausreicht (§. 51). Gerade sind es oft die begabtesten Meister, die dessen Nothwendigkeit erken-

nen, wenn eine höhere Vollendung erzielt werden soll. Indessen ist von der zu Rathe gezogenen Natur nur ein sehr behutsamer Gebrauch zu machen, wenn die erforderliche Einheit des Kunstwerkes nicht gestört werden soll, und selbst das Entlehnen einzelner Theile aus ihr erscheint dem einsichtigen Künstler als unstatthaft, wenn diese nicht einer Modification unterworfen werden, die der vorzuführende besondere Fall bedingt, für den nur höchst selten die Theile eines andern passen.

Das Modell und die Hülfsmittel überhaupt müssen zu einem Bilde so benutzt sein, dass endlich das vollendete Werk das Ansehen einer freien schöpferischen Idee habe, wie dies bereits bei der dem Bilde zum Grunde liegenden Skizze der Fall, in welcher, wie weiter unten zu ersehen, Alles enthalten sein muss, was auf dem langen Wege einer sorgfältigen Ausführung gefährdet ist. Ein Blick auf die Skizze ist hinreichend, das ursprüngliche Bild der Phantasie in der primären Frische seiner Entstehung wieder vor die Sinne zu führen, die von der Art und Weise der Ausführung immer mehr oder weniger befangen wird. Danach ist die primäre Intention der einzelnen Theile, welche im Wege der Ausführung so leicht geschwächt wird, lebenskräftig und frei wieder herzustellen, welche zur Einheit des Ganzen führt und von einer einsichtsvollen, zweckmässigen Bewältigung aller Hülfsmittel Kunde giebt.

## §. 56.

## Die Draperie.

So wie die Behandlung des Nackten nur eine genügende werden kann, wenn ihr ein tieferes Verständniss desjenigen zum Grunde liegt, was die Oberfläche desselben mehr oder weniger verbirgt, ebenso verhält es sich mit der Draperie, der faltigen Umhüllung des menschlichen Körpers durch das Gewand. Auch hier kommt es vornehmlich auf das Verständniss des Ursächlichen an, wenn die Idee der Erscheinung nicht beeinträchtigt werden soll.

Wie Neigung und Gewohnheit im wirklichen Leben sich charakteristisch in der Kleidung offenbaren, und in ihr durch die eigenthümliche Bewegung der Person, welche sie trägt, das Gesetz der Forderungen des Körpers und die Art und Weise der willigen Folgeleistung des ihn umgebenden Stoffes sich kund giebt, das hat der Künstler ins Auge zu fassen, vornehmlich wenn die Draperie seiner Erfindung überlassen ist. Insbesondere sind die Motive der Faltung den Motiven des umhüllten Körpers, welcher in einem Bilde immer die Hauptsache, in einer Weise unterzuordnen, dass die Falten gewissermaassen als ein beredtsamer Commentar für die Form und Bewegung der einzelnen Gliedmaassen desselben dienen können.

Da es hier mehr auf die Veranschaulichung eines bestimmten Sinnes ankommt als auf die Falten selbst, so macht sich auch in diesem Theile der Kunst der Styl besonders bemerkbar, und mit ihm der Grad der Erkenntniss, deren Product die Draperie mehr ist, als das der Empfindung.

Um die Draperie möglichst wahr ins Leben treten zu lassen, bedient man sich des Gliedermannes, der nach Angabe der dem zu vollendenden Bilde zum Grunde liegenden Skizze herzurichten ist, um im Sinne der letzteren an ihm die Falten zu ordnen. Es wird dies indessen nur selten so gelingen, wie es erforderlich wäre; daher in ihm nicht mehr als ein Hülfsmittel zu erblicken ist, von welchem die Phantasie des Bildners einen freien, zweckmässigen Gebrauch zu machen hat. Sowohl die Erfindung als auch die Hülfsmittel der Ausführung sind hierbei in einem solchen Grade zu verheimlichen, dass die Draperie das Ansehen haben muss, als wäre sie lediglich von dem von ihr umhüllten Körper wie zufällig hervorgegangen. Dem menschlichen Körper selbst eine möglichst grosse Geltung zu verschaffen, ist eine grosse Sparsamkeit der Falten auf dem bedeutendsten Theil desselben erforderlich, um diejenigen Massen zu gewinnen, welche die Intention der umhüllten Gestalt klar erkennen lassen, die in den Falten, welche die Gelenke der Gliedmaassen reichlicher veranlassen, noch deutlicher auszudrücken ist.

## §. 57.

## Die Gewandung und das Costüm überhaupt.

Was bereits im Allgemeinen oben von der Erfindung (§. 51) gesagt ist, gilt auch hier. Viele der ältern Meister, wohl einsehend, wie selten genügend es ist, wenn man mit künstlichen Mitteln eine Bekleidung darstellen will, die einer vergangenen Zeit und Sitte angehört, erachteten die treuere Beobachtung des Costüms als für das eigentlich Wesent-

liche der Kunst unerheblich, da zur Erreichung dieser bloss äusserlichen, zufälligen Wahrheit ihnen der Aufwand von Zeit und Mitteln in keinem richtigen Verhältniss stand. Das reale, volle Leben mit seinen derzeitigen Consequenzen war ihnen mehr werth, als die ausgeklügelten Formen, welche einer vergangenen Sitte angepasst werden sollten.

Naiv behielten sie daher die eigenen Trachten in ihren artistischen Darstellungen bei, ohne dabei den in der modernen Kunst so häufig wahrzunehmenden Verstoss der knechtischen Nachahmung des als Vorbild zugerichteten Modells zu begehen, indem in jedem Theile ihrer Bilder immer die Idee der Erscheinung vorherrschend ist, für die man jetzt mehr eine Erfindung als solche bietet, welche gemeiniglich der eignen Idee ermangelt, weil man nur selten sich von der Realität der Erscheinung frei zu machen weiss. Jedenfalls ist der Verstoss der ältern Meister gegen das Zeitübliche in dieser Hinsicht unter allen Umständen erträglicher, als der jetzt so beliebte maskenhafte Aufputz im Sinne einer frühern Sitte, dem man nur allzuoft ansieht, dass er mehr in der Wahl des Künstlers, als in der der dargestellten Person selber gelegen.

Es ist wahrhaft lächerlich, wenn neuere Künstler sich deshalb weiser und gelehrter dünken, wie es die ältern Meister sind, weil sie mehr Rücksicht auf das Zeitübliche (XVI.) nehmen. Wahrhaft lächerlich erscheint es, wenn Künstler in der Absicht weite Reisen unternehmen wollen, um die historische Treue für biblische Gegenstände noch weiter auszudehnen. Sind denn die biblischen Werke eines in mehrfacher Hinsicht so trefflichen Horace Vernet deshalb besser, wie die der ältern Meister, weil sie ein treueres Gepräge des Orients tragen? vielmehr ist gerade des-

halb ihr artistischer Werth ein geringerer, denn es ist damit ein unverhältnissmässiger Nachdruck auf etwas Unwesentliches gelegt, und durch eine realistische Treue, welche sich bis auf die speciellen Züge der Völkerstämme erstreckt, entfernt er sich von der auszudrückenden allgemeinen historischen Idee, die in alten Meisterbildern, trotz aller derartigen äusserlichen Verstösse, so gewichtig ins Leben tritt, nur allzusehr.

Wenn es schon nicht in dem Zwecke der Historienmalerei liegen kann, Geschichte zu geben (§. 50), so ist noch viel weniger das Ethnographische ihr Zweck. Daher erscheint es in der bildenden Kunst am zweckmässigsten, in Hinsicht der Gewandung, insoweit es thunlich, die malerischste zu wählen, d. h. eine solche, in welcher sich die in der Erscheinung aufzufassende Intention am deutlichsten ausdrücken lässt.

Wenn nun die Treue des Costüms in der bildenden Kunst nicht eine unbedingte Nothwendigkeit ist, so folgt daraus keineswegs, dass sie der Beachtung völlig unwerth sei, vielmehr erscheint es als ein Vorzug eines Bildes, wenn darauf in entsprechender Weise Rücksicht genommen ist. Doch darf sich der Künstler dadurch nicht für gebunden erachten, deshalb auf die Darstellung desjenigen zu verzichten, was ein grösseres künstlerisches Interesse gewährt. Wenn daher viele der ältern Meister, unter diesen besonders Rubens, kraft der freien Kunst, selbst die starren Formen der erzenen Umhüllung im Einklang mit der anatomischen Bewegung der einzelnen unter ihr befindlichen Körpertheile modificiren, so legen sie damit an den Tag, dass alles Aeussere nur als ein Mittel zu betrachten sei, das innere geistige Element der Erscheinung in der Art und

Weise seiner Regungen anschaulich zu machen, soweit dies die Eigenthümlichkeit des Aeusserlichen zulässt. Ein Stoff oder eine Bekleidung, welche keine malerische oder plastische Bedeutung gewährt, erscheint in der bildenden Kunst als völlig unstatthaft.

Dass ein Künstler der Jetztzeit das Standbild eines Regenten zu Berlin in einem Costüm vollführt hat, welches ihn fast aller Mittel beraubte, die wesentlichsten Formen zur künstlerischen Geltung zu bringen, ist eine Erscheinung, die in solchem Grade in der schlimmsten Kunstperiode kaum ihres Gleichen haben möchte. Die in den Figuren des Piedestals dargethane ungewöhnliche Geschicklichkeit desselben ist nicht vermögend, den Uebelstand zu schwächen, der aus Rücksicht für die Forderung der Besteller entsprungen, welche so sehr mit der Plastik im Widerspruch steht. Dazu würde sich ein Künstler wie der treffliche Rauch sicher nicht verstanden haben.

## §. 58.

## Der Styl der Draperie und das Costüm in den verschiedenen Kunstperioden.

Wenn es bei den übrigen Theilen der Kunst oft schwierig ist, die Periode zu bestimmen, in welcher ein Werk gebildet worden, so ist es besonders die Art und Weise der Behandlung der Gewandung, die darüber einen zuverlässigern Aufschluss giebt, indem sie einem freiern Schaffen anheimgegeben ist, in welchem die Willkür mehr zum Vorschein kommt, die in der Gesammtheit immer ein bestimmtes

Gepräge annimmt, das mit Sicherheit auf die Periode schliessen lässt, der ein fragliches Kunstwerk angehört.

Schon in der frühesten Zeit, wo in den Kunstwerken die Idee der Erscheinung um so vorherrschender ist, als man sich weniger auf die Formen verstand, gelangt auch die Gewandung bald zu einem hohen Grade der Vollkommenheit, der in der Jetztzeit nur selten richtig geschätzt wird, weil man so sehr geneigt ist, überall den Maassstab der realistischen Treue anzulegen.

Wenn man die Draperie eines Dürer als willkürlich manieristisch betrachtet, so giebt sich darin nur ein Mangel an Sachverständniss kund. Dürer wusste sehr wohl, dass die natürlichen Falten anders gestaltet waren als die seinen. Ihm galt es mehr, den Sinn derselben in ein Stylgesetz zusammenzufassen, und wenn er dies gleichsam in krystallisirten Formen veranschaulichte und er so weniger grosse Massen gewann als andere Meister, so blickt doch überall die Gestalt und Intention um so bedeutsamer hindurch, als seine sinnreiche Construction und Anordnung immer die Bewegung der Gliedmaassen, wie die des Gewandes, in ihren Hauptpointen zur Anschauung bringt.

In dem sogenannten gothischen Gefältel der ältern Zeit giebt sich eine bedeutend tiefere Einsicht in diesem Zweige der Kunst zu erkennen, als es durchschnittlich in der Jetztzeit der Fall, was besonders in der Sculptur fühlbar ist, wo die schwerfällige Nachahmung des Wirklichen noch um Vieles störender ist, weil man den Stein noch immer so behandelt, als sei dieser von demselben Stoffe, als der ist, welcher dargestellt werden soll; wie man denn bei einer styllosen Nachahmung immer zu fehlen glaubt, wenn man nicht in der peinlichen Treue beharrt.

Wenn Michel Angelo die Draperie in seinen Bildern oft mit einer bewundernswürdigen Oekonomie behandelt, um die Gliedmaassen der von ihr bedeckten Gestalt zur grösstmöglichsten Geltung zu bringen, so sagte ihm dieses Verfahren in der Sculptur weniger zu. Hier trachtete er nach einem freiern Schwung der Gewandung, um dem Bildwerke das Schwerfällige zu benehmen, das mit der Natur desselben so sehr im Widerspruch steht.

Obgleich den jetzigen Bildhauern die trefflichsten Muster in der Antike in dieser Hinsicht geboten sind, hält man es meist der Mühe nicht werth, auf die eigentlichen hier zum Grunde liegenden Principien einzugehen, indem man sich leicht mit der Meinung zufrieden stellt, dass der antike, leichtere Stoff der Bekleidung eine andere Auffassung bedinge. Und doch ist in dieser Behandlung eine so grosse Verschiedenheit wahrzunehmen, die auch auf andere und schwerere Stoffe hinweist, nur nicht auf solche, die für die Natur der Sculptur als ungeeignet erscheinen, obschon man deren in Wirklichkeit schon zur Zeit der altclassischen Kunst hatte. — Mit der weitern Entwicklung der Formen in der christlichen Kunst nahm auch die Draperie, bei Festhaltung der Idee, eine Gestalt an, welche durch einzelne Meister einen hohen Grad der Vollkommenheit erreichte.

Rafael überkam schon von seinem Lehrer Perugino eine treffliche Draperie, in welcher bereits die ordnende Hand des Künstlers mit grossem Geschick verheimlicht ist. Wenn Rafael bei Anordnung seiner Gewandung nicht immer frei von einer gewissen Absichtlichkeit ist, so wird man dabei doch immer durch eine sinnreiche Pointe schadlos gehalten, welche diese Absicht als gerechtfertigt erscheinen

lässt. Jene Oekonomie der Falten, die sich als solche in den Werken des Michel Angelo oft bemerkbar macht, ist bei Rafael mit so grosser Kunst in Anwendung gebracht, dass es bei ihm den Anschein hat, als wäre ihm hierbei ein glücklicher Zufall zu statten gekommen. Wo es einigermaassen thunlich ist, sind die Falten als in der Bewegung begriffen von ihm dargestellt; dies gilt nicht allein von den flatternden Gewändern, wie dies schon häufig bei frühern Meistern vorkommt, sondern überall, wo nur eine Regung als zulässig erscheint.

Nicht minder bedeutend, ja oft noch grossartiger als Rafael, ist Andrea del Sarto durch die Art und Weise, wie er von der wirklichen Natur der Falten abweicht, um in bedeutsamen, breiten Massen, in einem grossen Gesetze auf die Motive der durch sie umhüllten Gestalten hinzuweisen. In dem grossen Bilde einer Madonna mit mehreren Heiligen, in der Gallerie des Museums zu Berlin, macht sich ein sinnreicher Kunstgriff bemerkbar, der sich auch in einzelnen Bildern der Schule des Leonardo da Vinci finden lässt: das Christuskind sinkt mit einem Fusse in einer Weise in den Schooss der Mutter, welche die hohe Einsicht des grossen Meisters in mehrfacher Hinsicht kund thut. Dieser naive Zug ist gleich bedeutsam sowohl für die Form der Falten als für die der damit bedeckten Gestalt, und die Auffassung des Kindes selbst drückt eine momentane, schnell vorübergehende Zuständlichkeit so treffend aus, wie dies nur einer hohen Meisterschaft möglich, indem es dafür nur ungenügende Hülfsmittel giebt.

Auch Coreggio erscheint in diesem Zweige der Kunst durch die Eigenthümlichkeit seines Styles sehr bedeutsam. Bei ihm ist es, wie bei allen grossen Coloristen, abgesehen

von der malerischen Auffassung der Draperie im Allgemeinen, zugleich die Behandlung der Materie des Stoffes, welche vornehmlich in der Darstellung des weissen Linnen ein höchst ergiebiges Feld bietet, da die Erkenntniss sowohl wie die Empfindung sich hier in einem gleich hohen Grade offenbaren kann. Sowohl der Stoff des Linnen als auch seine Weisse eröffnen dem Künstler das weiteste Bereich für die artistische Veranschaulichung der Gesetzlichkeit des Gefältels, das die mannigfachen Zufälligkeiten seines Gebrauches in so reichem Maasse hervorbringen. Wenn überhaupt in jedem einzelnen Theile der Kunst die Consequenzen der Auffassung ihres ganzen Bereichs erkennbar sind, so ist dies vornehmlich in der Art und Weise der Darstellung des weissen Linnen der Fall.

Mit Coreggio sind es besonders Giorgione und Tizian, deren weitumfassende Schöpfungskraft auch hier so bewunderungswürdig ins Leben tritt. Ohne sich der Grossartigkeit ihres Styles zu entäussern, wissen diese Meister in die speciellsten Bedingungen der Materie, der Formen, des Schattens und des Lichtes einzugehen; denn keine artistische Freiheit, selbst wenn sie eine grössere Ausführung erheischt, als sie in der Stylconsequenz zu liegen scheint, wird von dem Style ausgeschlossen. Die Behandlung der weissen Stoffe ist daher ein untrüglicher Prüfstein für die Ermittlung des Kunstgrades, mit welchem man in einem Bilde auf die speciellen Lebensbedingungen der Erscheinung einzugehen vermag, und schon da, wo in der harmonischen Stimmung das Weiss, mehr der Lichtprozess als die Farbe selbst ausgedrückt ist, kann man mit Sicherheit annehmen, dass die Auffassung auch in jeder andern Hinsicht eine tiefere sei. Es kann daher nicht

befremden, dass man mit geringer Ausnahme in der neusten Kunst statt des Weiss nur die weisse Farbe giebt.

Bemerkenswerth ist es, dass Giorgione und Tizian, obgleich sie sich in Bellini's Schule der Realität um Vieles genähert und beide Meister auf dieser Bahn so erspriesslich fortgeschritten, besonders bei Behandlung der schwereren Stoffe in die alterthümliche Weise der scharfen Brechung der Falten zurückkehrten, indem sie in möglichst grossen, oft geradlinig begrenzten Flächen ein Stylgesetz an den Tag legten, das um Vieles sinnreicher als wahr ist. Besonders scheint diese Art der Draperie von Giorgione ausgegangen zu sein. Bei Tizian ist sie nur während seiner ersten Periode wahrzunehmen.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts fangen besonders in Venedig die seidenen Stoffe an vorherrschend zu werden, welche nach Maassgabe des Schattens und des Lichtes ihre Farbe changiren. Paul Veronese's originelle und geistvolle Behandlung derselben war später nicht ohne Einfluss auf Rubens und van Dyck. Durch eine in hohem Grade natürliche Geheimhaltung der Gesetze erscheint die Draperie bei den beiden letztgenannten Meistern mit grosser Feinheit kunstlos, daher von der Oekonomie der Falten, wie sie bei den ältern Meistern wahrzunehmen, nicht mehr die Rede sein kann. Mit der productivsten Phantasie entwickelt Rubens aus einigen natürlichen Motiven eine Fülle der sinnreichsten Falten, die in Rücksicht der Behandlung des Stoffes und seiner Farbe einen Reichthum der tiefsten Anschauungen enthalten, wie sie diesem Universalgenie überhaupt eigen.

Van Dyck bleibt hinter seinem grossen Lehrer in diesem Theile der Kunst in so fern zurück, dass er seine

Absichten der Naturfeinheit weniger unterzuordnen weiss. Seine Behandlung des weissen Linnen ist wahrer als geistvoll, während bei Rubens das umgekehrte Verhältniss stattfindet.

Murillo, den niederländischen und italienischen Meistern sich genial anschliessend, hebt aus der herrschend gewordenen grössern Naturtreue die Draperie gleichfalls nicht als solche hervor. Bei Behandlung des weissen Linnen verleugnet er nicht selten in höchster Naivität fast alle Gesetzlichkeit, um dem Geiste der Natur nur um so näher zu kommen, indem er sich lediglich der Empfindung überlässt, die, durch die Kunst geläutert, in ihrem freien Beginnen ein heiteres Spiel treibt, die ernste Wahrheit zu gewinnen, welche ihre Gesetze nicht zur Schau trägt. — Endlich artete die Draperie im vorigen Jahrhundert in ein maass- und bedeutungsloses Gefältel aus. Doch ist es immer noch eher zu ertragen, als die schwerfällige Treue einer einsichtslosen Anordnung der Gewänder.

Eine rühmliche Ausnahme machen in der Jetztzeit unter Andern besonders Cornelius, Begas und Kaulbach.

## §. 59.

## Die Skizze.

Die ersten Entwürfe einer historischen Composition sind möglichst aus freier Phantasie zu bewerkstelligen, und zwar ist hier dasjenige festzustellen, was die bei der wirklichen Ausführung der Bilder zu Rathe gezogene Natur,

welche mehr oder weniger immer eigenwillig ist, nicht gewährt. Nachdem die Idee des Ganzen mit den möglichst wenigen Strichen angegeben, bleibt es immer am zweckmässigsten, die Skizze à la prima in Oelfarben auszuführen, weil dieses Material den speciellsten Ausdruck der Empfindung enthält, von welchem die spätere Ausführung, bei welcher die primäre Einheit und Frische derselben so leicht verloren geht, einen künstlerischen Gebrauch zu machen hat. Es schadet weniger, wenn die Zeichnung der Skizze nur mangelhaft ist; mehr kommt es in ihr auf dasjenige an, was bei der eigentlichen Ausführung grosse Schwierigkeiten machen würde, wenn nicht bereits ein Halt geboten wäre.

Es ist dies eine gefühlvolle und zweckmässige Anwendung der Motive, der Färbung, Stimmung und Haltung. Eine Skizze muss das Gepräge der reinsten Empfindung haben und von der Schönheit des Bildes der Phantasie so erfüllt sein, dass ihre etwaigen Mängel dem Beschauer verschwinden und ihre Andeutungen den completen Sinn der Ausführung ihm vorspiegeln. Derartige Bilder, welche die beredtsame Terminologie der geistigen Conception in dem freien Erguss der Phantasie in meisterhafter Weise enthalten, können in ihrer Art schon als vollendete Werke gelten, wie man dies in den Skizzen des Rubens, Rembrandts und in einigen des Tizian in der Gallerie des Museums von Berlin sehen kann.

Vorzüglich ist es Rembrandt, der den artistischen Werth der verschiedenen Stadien, welche ein Kunstwerk bis zu seiner vollkommenen Vollendung zu durchlaufen hat, auf das Instructivste veranschaulicht. Es ist ein grosser Irrthum, wenn man die willkürlichen, scheinbar bedeu-

tungslosen Züge seiner Radirungen als Spielereien oder als Gegenstände mercantilischer Speculation betrachtet. Wie die gleichgültigsten Worte eines Weisen immer von Bedeutung sind, insofern sie als integrirende Theile, die aus der Gefühls- und Denkweise entsprungen, zu betrachten, denen das ganze Lebensergebniss zum Grunde liegt, so bleibt es in hohem Grade interessant, die Regungen des Geistes in derartigen Zügen zu betrachten, die von keinem Meister mehr nach ihrem artistischen Werthe, wie von Rembrandt, mit solcher Pietät und Schonung, selbst in der unvollkommensten Gestalt, als Aeusserung der vernünftigen Empfindung gewürdigt werden. Ideenbau und Empfindungsgang geben sich in den unscheinbarsten Zügen seiner Meisterhand immer als einen unverkürzten Act eines Prozesses zu erkennen, den eine ganz bestimmte Erscheinung mit dem reinsten Gefühl des bildenden Subjects eingeht. Die Befriedigung geschieht bei ihm keineswegs in der Hast, wie man gemeiniglich denkt, sondern in der gemessensten und sichersten Weise, die, ihres Zieles gewiss, dem Beschauer dieselbe Erquickung gewährt, als ihrer der Künstler selber theilhaftig geworden zu sein scheint in der willigen Folgeleistung der geistigen Forderung der darzustellenden Erscheinung, deren unendlichen Reichthum zu fixiren Rembrandt mit dem lebendigsten Interesse und der gewissenhaftesten Wahrheitsliebe unermüdlich ist.

Dadurch, dass dieser bewundernswürdige Meister in Form, Lage und Gestalt der Striche das specielle Leben der Materie unvergleichlich treffend auszudrücken weiss, erheben sich alle seine dahin bezüglichen Werke zu einem hohen malerischen Werth, und wenn sie nur in einigen Zügen seiner Meisterhand bestehen, so fühlt man ihnen an,

dass sie von Haus aus als das, was sie an sich sind und sein sollten, von ihrem Urheber richtig geschätzt und werthgehalten wurden. Sein vorsätzlich unvollendet gelassenes Hundert Guldenblatt gewährt einen Ueberblick von seinem ersten Entstehen bis zur höchsten Vollendung, und dies so dargethane bildnerische System bietet den lehrreichsten Aufschluss über die feinsten Bedingungen der Kunst und der Natur. Im Einklang mit Bildern, die in ähnlicher Art von ihm vollführt sind, gewinnt man die Ueberzeugung, dass in Rembrandt die Kunst zum wahren Selbstbewusstsein gediehen sei.

Die Skizzen des Tizian tragen mehr das Gepräge ihres Zweckes, als eine sichere Grundlage bei auszuführenden Bildern zu dienen. Von jener Fertigkeit, die aus einem die Natur beschränkenden Regelwesen entspringt und sich vornehmlich in den Skizzen minder bedeutender Meister so bemerkbar macht, ist in ihnen nichts wahrzunehmen, wodurch sie in Hinsicht der Zeichnung und Composition überhaupt das Ansehen einer gewissen Unbeholfenheit haben und dadurch leicht der Verkennung preisgegeben wären, wenn die Feinheit des Colorits, der Stimmung und Haltung nicht den grossen Meister verriethe, dessen geistige Kraft sich frei von jeder Beeinträchtigung der Wahrheit zu halten weiss. Im Verlass auf die vernünftige Empfindung, welcher die umfassendste Virtuosität dienstwillig zur Seite steht, kommen so jene pythischen Zeichen zum Vorschein, von denen Tizian später bei Ausführung seiner Bilder einen so weisen Gebrauch machte.

Nicht minder bedeutend ist Rubens in dieser Art, welcher seine Principien auch hier mehr als solche erkennen lässt. Alle die Feinheiten eines Meisters erster Grösse

in sich vereinigend, treten besonders in seinen Skizzen durch den rhythmischen Schwung seines Vortrags jene Elemente ins Leben, die als Ausdruck der Inspiration eine Wahrheit offenbaren, deren hohe Bedeutung in der selbstständigen, beredtsamen Realisirung einer Gefühlsweise zu suchen ist, die, angeregt von dem Wesen der Erscheinung, zur reinen Sprache des Geistes wird. Der einheitliche Ausdruck der Begeisterung ist es, den Rubens in der Skizze erzielt, um dieses Gepräge auch seinen ausgeführten Bildern zu verleihen, und vornehmlich ist es die Erkenntniss der tiefern Bedeutung solcher Behandlung, die ihn von einer grössern Ausführung seiner Werke zurückhält, die deshalb so häufig nicht viel mehr als Skizzen sind, aber als solche einen reichen Ersatz für das Unvollendete gewähren.

---

# FUENFTES CAPITEL.

## Die Malerei religiöser Vorgänge.

### §. 60.

### Verhältniss der bildenden Kunst im Allgemeinen zur Religion.

Das religiöse Gefühl, welches dem Menschen innewohnt, ist nichts Anderes als der Drang seines Geistes, sich mit dem Geistigen des Weltalls in Verbindung zu setzen, um sich selbst darin zu wissen. Dieser Prozess hat seine Stadien und entfaltet sich nur in einzelnen Individuen zu einem klareren Bewusstsein, welche die Spitzen gewisser Gesammtheiten bilden, deren Denkweise durch die Elemente bedingt ist, die den Nationalcharakter ausmachen. Diesem Nationalcharakter gemäss bildet sich der Ritus, die Art und Weise der Gottesverehrung, welche die populären Glaubensformen dessen enthalten, was die entsprechende Philosophie zum Inhalte des reinen Denkens macht.

Auch die Gottesverehrung ist nichts Anderes als jener Drang des menschlichen Geistes, die Ahndung des Uebersinnlichen in dem Sinnlichen äusserlich zu bekunden. Die bildende Kunst, als Offenbarerin des Geistes in dem Sinnlichen, erscheint daher auch geeignet, dem Gegenständlichen des Ritus die einer gewissen Sinnesweise gemässe Form zu verleihen, und ist daher mit dem Triebe der äusserlichen Bethätigung des menschlichen Geistes als Folge jenes höhern Bedürfnisses nothwendig entstanden.

Wie nun ein höheres Denkvermögen die Interessen des menschlichen Geistes wahrnimmt und ordnet, um mit der Kraft des Selbstbewusstseins zur Offenbarung des Weltgeistes in dem Uebersinnlichen zu gelangen und die so gewonnenen Resultate läuternd auf den Geistesprozess der Gesammtheit einwirken, so tritt in der bildenden Kunst durch die grossen Meister in der Offenbarung des Schönen, als geistigem Inhalte der Erscheinungswelt, ein gleicher Einfluss auf die Cultur ins Leben.

Wenn Moses, als Spitze einer Gesammtheit von eigenthümlichem Nationalcharakter und höherm Bewusstsein, es angemessen fand, alle Bildnerei unter seinem Volke zu verpönen, um dadurch den Cultus desselben frei zu halten von dem Einfluss der Nachbarstämme, welche in sinnlichen Formen Gott verehrten, so nimmt man über kurz oder lang auch bei den Juden gewisse Surrogate von gleichem Ursprunge wahr. Den Zwang, welchen die menschliche Natur durch dieses Verbot erlitt, erachtete man durch die Umstände für gerechtfertigt. Er steht im Zusammenhange mit der gewaltigen Strenge einer Disciplin, durch welche es vornehmlich möglich wurde, das gesteckte Ziel des grossen Gesetzgebers zu erreichen. Eine zeitgemässe Modification

seiner Bestimmungen durch die Verheissungen eines Messias konnte daher mit Sicherheit in Aussicht gestellt werden.

Moses war der erste Bilderstürmer, und im Verlauf der Geschichte sieht man ähnliche Erscheinungen sich wiederholen, wenn der menschliche Geist inne wird, dass man den Zweck mit den Mitteln, das Rituelle mit dem Inhalte der Religion selbst verwechselt. An solchen gewaltsamen Acten der Geschichte ist die Kunst unschuldig; denn was sie im harmonischen Einklang des Geistes und der Empfindung giebt, ist in Wahrheit göttlich, nicht durch das Gegenständliche an sich, sondern durch seine Schönheit, d. h. durch Offenbarung des Geistes der dargestellten Erscheinung.

## §. 61.

## Das Verhältniss der bildenden Kunst zum Ritus der alten Griechen.

Nach dem Ritus der alten Griechen war die göttliche Naturkraft in der Gestalt des gottähnlichen Menschen bildlich repräsentirt. In der Mythologie dieses Volkes ist der kosmische Prozess in seinen Hauptelementen, die nichts Anderes sind als die Modificationen der göttlichen Naturkraft, in ihren gegenseitigen Beziehungen symbolisch ausgedrückt. Die durch menschliche Gestalten vorgestellten Naturkräfte (Gottheiten) gewannen eine allgemein verständliche, typische Form, und wenn es der Kunst möglich war, in ihr das wahrhaft Göttliche in der Schönheit zu offenbaren, so hatte man mit dem Wesentlichsten zugleich

seine kosmische Bedeutung, und wie die Philosophie läuternd auf diesen Cultus einwirkte, aus welchem der Gläubige wie der Denker Befriedigung schöpfen konnte, so nicht minder die Kunst, die in ungestörter Naturwüchsigkeit ihrer primären Verhältnisse endlich das Schönste erreichte.

Es ist nicht Sache der bildenden Kunst, über die Bedeutung des Cultus Aufschluss zu geben, denn die Darstellung zuständlicher Verhältnisse der Erscheinung in einem Moment hat lediglich die Schönheit und nicht die Abstraction zum Zweck, durch welche die Schönheit keinen Vorschub gewinnt.

Die bildende Kunst setzt daher die Kenntniss des historischen Inhalts der darzustellenden Erscheinung voraus, weswegen selbst Darstellungen antiker Monumente, in welchen der Inhalt schon durch die typischen Formen ausser Zweifel steht, oft noch mit bezeichnenden Inschriften versehen sind. In Wahrheit ist es nur ein schwaches Verdienst eines Kunstwerkes, wenn das Gegenständliche desselben, als solches, bezeichnend zur Anschauung gebracht ist. Es wird dies über Gebühr und Verdienst nur von denjenigen geschätzt, welche in der Auffassung des Aeusserlichen einen ergiebigern Anlass finden ein gelehrtes Raisonnement zu vollführen, als durch die Schönheit, von der sie nur wenig oder nichts verstehen. Solche Raisonnements, wie verdienstlich sie auch in historischer Hinsicht sein mögen, haben daher der Kunst selbst mehr geschadet als genützt. — Trotz der typischen Bezeichnungen der Gottheiten und deren Beziehungen zu einander, die rituell festgesetzt waren, wusste sich die Kunst innerhalb dieser Schranken frei und selbst-

ständig zu bewegen, und indem ihr innerer Gehalt, nach dem sie strebte, die Schönheit, mit der Bedeutung des Gegenständlichen, dem Göttlichen, zusammenfiel, blieb ihre Kraft gesammelt und ihre Wirkung rein. Nur in der künstlerischen Darstellung des Göttlichen bedeutet die Schönheit äusserlich zugleich, was sie ist, und kommt zu ihrer eigensten Geltung. Diesem Sinne gemäss wird daher die bildende Kunst das Gegenständliche ihrer Vorwürfe aufzufassen haben und in der höchsten Bedeutung desselben — in dem Göttlichen — unter allen Umständen gesammelt bleiben.

§. 62.

## Der bildnerische Charakter des Göttlichen und die Action und der Ausdruck desselben.

Da der bildnerische Charakter des Göttlichen zugleich der des Schönen ist und dieser in der idealen (X.) Auffassung der menschlichen Erscheinung seine höchste Realisirung findet, so muss diese zunächst auch von allen äusserlichen Zufälligkeiten fern gehalten werden, um der Idee des Göttlichen, die sich in der ungestörten Naturintention am reinsten offenbart, zu entsprechen. Die Situation einer leidenschaftlosen, edlen und würdevollen Zuständlichkeit erscheint daher nothwendig, damit die Natur der dargestellten Erscheinung ihre höhere Bedeutung gewinnen könne, welche unmöglich in den particularistischen und materiellen

äusserlichen Interessen zu suchen ist, die auf den Ausdruck modificirend einwirken.

Die Meisterwerke des erhabenen Styles, d. h. solche, in welchen das Göttliche in der Darstellung eines reinen Ideals den Geist des Menschen in erhebender Weise mit dem Göttlichen in Verbindung setzt, lassen die Wirkung des Schönen am reinsten empfinden; sie ist erbauender und versöhnender Natur. Der Mensch wird durch sie inne oder mit dem Gefühl der Ahndung erfüllt, dass etwas Ewiges in ihm sei, und dieses Ewige ist sein Geist, der sich mit dem Schönen in Verbindung setzt, das seinen Charakter läutert. Eine innige Genugthuung durchdringt ihn, und dieses Verhältniss des Göttlichen oder Schönen zum Menschen gewinnt den Ausdruck der Liebe, welches der dichterische Genius Goethe's den Werken des classischen Alterthums gegenüber so angedeutet hat:

„Und Marmorbilder steh'n und seh'n mich an,
Was hat man Dir, Du armes Kind, gethan!"

Aber nicht immer ist in der antiken Darstellung der typisch bezeichneten Gottheiten, welche die Kategorien gewisser Naturkräfte repräsentiren, dem obigen Verhältniss rein genügt; es sollten durch sie noch andere Beziehungen ausgedrückt werden, und dies konnte ohne Beeinträchtigung jener Wirkung des Erhabenen, welche eine würdige Ruhe erheischt, nicht wohl geschehen. Es galt daher, den Begriff des Göttlichen bei der Action, die diese Beziehung bezeichnen soll, so viel als möglich festzuhalten. Die Action oder der Ausdruck überhaupt erscheinen daher nicht als solche, sondern mehr attributiell, weshalb sich auch in dieser Hinsicht eine gewisse Zurückhaltung

in den Meisterwerken bemerkbar macht, die sich mitunter jenem **Indifferentismus** nähert, woran der Unverstand, der lieber das Unwesentliche begreifen als das Wesentliche fühlen will, so leicht Anstoss nimmt. In ihm ist das Verhältniss der Action zu den Bedingungen der Schönheit stylgemäss festgestellt. Eine Hinneigung der bildenden Kunst zur Darstellung der Action, als solcher, ist daher immer als ein sicheres Zeichen ihres Verfalls anzusehen, wenn sie nicht durch den Styl geboten erscheint.

## §. 63.

## Die Allegorie.

Da nun keine Erscheinung der Elemente bar ist, wodurch die in ihr enthaltene Schönheit ausgedrückt werden kann, das Schöne aber nur im Sinne der idealen Allgemeinheit (X.) zu gewinnen ist, so ist die Mythologie, vermöge ihrer typischen Verständlichkeit des Göttlichen, besonders geeignet, die Erscheinung auch äusserlich auf den Standpunct der idealen Allgemeinheit zu erheben.

Die Bezeichnung des Gegenständlichen durch die ihm beigesellten mythologischen Gestalten, zum Zwecke eines leichtern Verständnisses seiner höhern Bedeutung, oder die Erhebung einer bedeutenden Persönlichkeit zur mythologischen Gestalt selbst ist daher kein müssiges Beginnen. Dieser Kunstbehelf, die **Allegorie**, hat den Misscredit nicht verschuldet, in welchen sie durch die Kunstwerke des 18. Jahrhunderts kam, in denen ein sinnreiches Gedankenspiel über den artistischen Werth der Erscheinung erho-

ben wurde; denn diese Werke sind nicht deshalb von geringem Kunstbelang, weil in ihnen das Allegorische vorherrscht, sondern umgekehrt. Bei dem Mangel an Erkenntniss der tiefern Bedeutung der Erscheinung an sich, sucht der dunkle Trieb sich durch den Verstand in eigenmächtiger Erfindung eine Bedeutung zu verschaffen, die ihm klarer ist. Solche Erfindung kann wohl sinnreich sein, ist aber ohne allen bildnerischen Werth.

## §. 64.

## Das Dramatische in dichterischer und bildnerischer Beziehung.

Hatte der religiöse Drang auf die Idee des Ursprungs der Dinge geführt, und ist ihr Verhältniss und der daraus entstandene Kampf der Elemente (als nothwendige Lebensbedingung) in den mythologischen Gestalten und deren Beziehungen zu einander versinnlicht, so wurde diesem zunächst der kosmische Sinn dieses Verhältnisses und Kampfes, dem ein ewiges, unwandelbares Naturgesetz zum Grunde liegt, dem selbst die Götter unterworfen sind, auch in dem wirklichen Leben und Handeln der Menschen wahrgenommen.

Bei ihnen nahm das Verhängniss den Charakter eines Schicksals an, dem sie entweder unterlagen, oder aus welchem sie geläutert hervorgehen. Dieser Erfolg, die Vergeltung, kündigt sich an in der Handlung oder in der That.

Die Handlung oder That, als Folge der Einwirkung äusserer und innerer Verhältnisse auf den menschlichen

Charakter, in ihrer naturphilosophischen Bedeutung durch die artistische Würdigung ihrer bedingenden Elemente darzustellen, ist die Aufgabe des dramatischen Dichters und nicht des Bildners, da deren Lösung nur durch die Behandlung des Begebenheitlichen im Verlauf einer Zeitfolge möglich wird, in welcher der Sinn der Begebenheiten durch das in der dramatischen Kunst zu veranschaulichende Gesetz ihrer Entstehung und Folgen möglich wird.

Dieses Gesetz in seinen bedeutendsten Zügen vorzuführen, hat Aeschylus die menschliche Natur in die höhere Region der Götter und Halbgötter transponirt, um in der Veranschaulichung des Weltprozesses durch eine den Sinn desselben zersplitternde niedere Realität nicht behindert zu sein. Hat Aeschylus so mit bewunderungswürdiger Kunst in den erhabensten Zügen den dramatischen Vorwurf seiner tiefsten Bedeutung nach zum reinsten Ideal erhoben, so nähert sich Sophokles schon mehr der niedern Realität. Aber diese ist ihm nur ein Mittel, aus dessen innern und verwickelten Lebensbedingungen er geistvoll und gross den Sinn des Weltgesetzes in idealer Auffassung extrahirt.

Das künstlerisch harmonische Verhältniss des Gegenständlichen zu seinem geistigen Inhalte ist bei diesem Dichter zur Zeit noch nicht durch die überwiegende Erregung des Interesses für das Erstere gestört, und die göttliche Kraft des dichterischen Genius wirkt erhebender durch die Schönheit, als erschütternd durch das tragische Factum, welches auch hier weiter nichts als ein äusserer Anlass ist, woran der Künstler die organischen

Consequenzen knüpft, in deren wechselseitigen Beziehungen er das Ewige und Geistige offenbart.

Um die Auffassung der Natur im Sinne des Erhabenen, in welchem sich das Göttliche am reinsten offenbart, war es geschehen, als Euripides sich in das Specielle des Particularistischen des Begebenheitlichen verirrte, und dieses so das Uebergewicht über seine göttliche Bedeutung erhielt, welche in einem wahren Kunstwerke durch die Kraft der Weisheit und Inspiration zur Anschauung gebracht ist. Dies ist der Grund, weshalb Aristophanes gegen diesen Dichter so sehr eifert. Sein Vorwurf, dass er sich nicht gescheut habe, die Liebe auf die Bühne zu bringen, drückt das Unstatthafte eines so untergeordneten Verhältnisses, bei der Prätension eine dramatische Aufgabe im grossen Sinne lösen zu wollen, treffend aus.

Wenn nun schon die dichterische Auffassung die dramatischen Elemente ihrer Realität nach läutert und beschränkt, sobald es sich um eine Darstellung actioneller Lebensverhältnisse handelt, in welchen die wichtigsten Naturgesetze ihrer grössten Bedeutung nach vorzuführen sind; die Handlung als solche hierbei weniger gemeint ist, als das unwandelbare Weltgesetz (das eine positive Bedeutung zulässt) (VII.), welches sich im Laufe der Handlung entwickelt und sie bestimmt, so leuchtet ein, dass die bildende Kunst, welche es nur mit einem Momente des Zuständlichen der Erscheinung zu thun hat, sich in Hinsicht des Aeusserlichen noch mehr zu beschränken habe. Durch die Darstellung der Zuständlichkeit der Erscheinung für einen Moment, der die Handlung ihrer obigen Bedeutung nach nicht zu erschöpfen vermag, ist sie eben genöthigt, die Kenntniss des dramatischen Inhaltes ihrer Vor-

stellung vorauszusetzen. Ihr *dramatischer* Vorwurf ist daher nur *monumentaler* Natur, und diesem gemäss hat sie weiter nichts zu thun als blos die Erinnerung an das dargestellte Factum in einer Weise zu wecken, dass das Gemüth für das *Schöne*, ihr *Hauptstreben*, um so empfänglicher sei. Lediglich hiernach bestimmt sich auch, welcher Natur ein Vorwurf sein müsse, um als solcher für die bildnerische Darstellung geeignet zu sein: der Inhalt des Vorwurfs für die bildende Kunst muss ein *welthistorischer sein, zu dem sie, im Sinne des Schönen schon jede Erscheinung an sich zu erheben vermag, und erheben muss, wenn sie ihrer Bestimmung rein genügen will; denn das Welthistorische tritt als Aeusserung des Göttlichen ins Leben, wie das Schöne als Göttliches selbst. Der Vorwurf an sich, als das grosse Gesetz der Aeusserung, hat daher das offenbare Gepräge zu gewinnen, dass er der Schönheit homogen sei, denn das Göttliche lässt sich nur durch das Göttliche offenbaren.*

Liegt es ausser der Natur der bildenden Kunst, eine Handlung als solche zu schildern, so muss sie auch ausser ihrem Zwecke liegen. Aber die Handlung versetzt die Erscheinung, welche einer Ausübung derselben vermögend ist, in eine Zuständlichkeit, die einer künstlerischen Auffassung fähig ist. Durch sie wird der bildenden Kunst ein Anlass geboten, mit den daraus folgenden Consequenzen das Zuständliche zu fixiren, wodurch ihr ein neues Feld für die Ermittelung ursächlicher Lebensbedingungen geboten wird, welches die Möglichkeit einer *vollkommenen* Darstellung steigert.

War für die reine Empfindung, welche dem primären Bildnertriebe zum Grunde liegt, das kindliche Stammeln, als directer Ausdruck des Geistes, kein Hinderniss, sich als solchen zu offenbaren, so sind die Werke der Kunst einer anfänglichen Entwicklungsperiode deshalb nicht wohl Kunstwerke zu nennen, wie gross auch ihr Werth in kunsthistorischer Hinsicht sein mag. Erst da, wo die Kunst sich ihrer selbst bewusst ins Leben tritt, ist sie auf ihrem Grund und Boden, den sie erst durch einen reinern und erschöpfendern Ausdruck, durch Deutlichkeit, als Folge der Erkenntniss des Ursächlichen, gewinnt.

Erst in dem Streben nach Verdeutlichung ursächlicher Bedingung der Erscheinung gelangt sie zur Vollkommenheit, und wird rein bildnerisch, während sie vorher nur das Ergebniss eines dunkeln Triebes ist, so hell auch in ihm, gerade weil er dunkel, die Schönheit schon leuchtet. Auch die Kraft der Erkenntniss, welche als solche von ihrer sichern Führerin, der reinen Empfindung, nicht lässt, hat diesen Triumph zu feiern in der vollkommenen Form, das heisst, in dem richtigen Maasse der Deutlichkeit, welche über die Befriedigung der reinen Empfindung nicht hinausreichen darf, wenn sie der Schönheit nicht verlustig gehen will.

Daher sind die vollkommensten Kunstwerke durch den in ihnen enthaltenen richtigen Grad der Deutlichkeit, ihren ursächlichen Bedingungen nach, wieder mit jenem natürlichen Dunkel behaftet, in welchem der primäre Kunsttrieb, als selbst wesentlich, sich nur mit dem Wesentlichen in Verbindung setzt und das Schöne hervorbringt.

---

Nicht immer ist der Zweck der Kunst, das Ideal in seiner höchsten Bedeutung durch die höchste Realität darzustellen, wodurch die reine Wirkung des Schönen erzielt wird. Sie wendet sich auch der niedern Realität zu, um auch hier den göttlichen Geist in der Schönheit zu gewinnen, und wenn der Fonds derselben nicht zu jener Wirkung gelangt, so ist zunächst der Grund in der materiellen Natur der Erscheinung und in ihrer Situation zu suchen.

Ist das rein Göttliche in der Darstellung des höchsten Ideals veranschaulicht, in der vollkommenen Darstellung des Göttlichen im Göttlichen, wodurch die Macht des Schönen um so reiner empfunden wird, je mehr das Gemüth für eine Erscheinung gesammelt ist, deren geistiger Inhalt durch die harmonischen Consequenzen einer ruhigen, würdevollen Zuständlichkeit in dem Ausdruck einer hohen Lebensfähigkeit potenzirt ist, so ist das Verhältniss der Realität zu ihm durch die Kunst in verschiedener Weise auszudrücken, und sie vermag sich bis in die niedrigen Stufen derselben zu begeben, um endlich, mit dem möglichst eigensten Ausdruck der Natur, zu ihrer Idee zu gelangen, die in dem höchsten Styl am reinsten ausgesprochen ist.

Hieraus erwächst aber noch keine Berechtigung, auf die Zuständlichkeit oder Action einen besondern Nachdruck zu legen, denn diese sind blos äussere Mittel und Anlässe, welche die Naturconsequenzen in modificirter Form geben.

§. 65.

## Die antiken Darstellungen der Niobe und des Laokoon.

Bis zur höchsten Blüthe der griechischen Kunst, die mit Phidias ihren bedeutendsten Schlussstein erhielt, war, wie die bis auf die Jetztzeit gekommenen Ueberreste dieser Periode bekunden, der Vorwurf in dem Sinne gewählt und bildnerisch behandelt, dass das Göttliche im Schönen zur reinsten Geltung gelangte.

Das Kunstvermögen, welches zu dieser bewundernswürdigen Höhe in seiner Ausübung herangebildet war, verfiel aber nicht urplötzlich den Einwirkungen einer klügelnden Vernunft, nachdem ihr harmonisches Verhältniss zur Empfindung gestört war, da der mächtige Anlauf der gewichtigen Kraft des menschlichen Geistes, ursprünglich durch ein solches Verhältniss in Bewegung gesetzt, in seiner entsprechenden Bahn dadurch vorerst nur wenig bestimmt ward, seine Richtung zu verändern.

Giebt die Darstellung der Niobe den Beweis schon durch die Wahl des Vorwurfs, dass man bereits anfing das Interesse für das Gegenständliche als solches mehr zu erregen; dass es bei der Steigerung des Affectes der darzustellenden Erscheinung um jene erhabene Ruhe geschehen war, welche die Vorstellung des Göttlichen erheischt, um der ungeschmälerten Wirkung des Schönen theilhaftig zu werden, so war noch künstlerischer Fonds und Tact genug vorhanden, auch die Schönheit noch unter solchen Umständen zur Geltung zu bringen, insoweit diese es zuliessen.

Noch wird der Beschauer mehr von der Schönheit dieses Kunstwerkes, als von seinem dramatischen Inhalte gerührt, weil letzterer hier nur als Mittel, nicht als Zweck erscheint. Die Wirkung des tragischen Factums wird, durch weise Zurückhaltung aller Manipulation die äussern Beziehungen ins Licht zu stellen, nur in der Erinnerung des Bekannten durch die gewichtigsten Momente geweckt. Die so hervorgebrachte Stimmung des Gemüths, welche durch kein abstractes Gedankenspiel gestört wird, ist so am geeignetsten, die Wirkung des Schönen in sich aufzunehmen. Wollte man versuchen, den Ausdruck des Affectes, der im Sinn leidenschaftloser Gottheit zurückgehalten, noch zu verstärken, so würde die Reflexion unfehlbar Raum gewinnen, und sich zunächst mehr nach dem Factischen, als solchem, wenden, wodurch die Wirkung des Schönen verloren ginge.

Die einer noch spätern Kunstperiode angehörende Darstellung des Laokoon bezeichnet, trotz ihrer bildnerischen Vollendung, den Wendepunct der bildenden Kunst, durch die endliche Hinneigung des menschlichen Geistes aus dem Gebiete der Erscheinung in das der Abstraction, auf das Instructivste. Durch die Kraft seiner Erkenntniss verleitet, verlor er bereits die Unschuld seines Beginnens, welche die Weisheit eines Phidias noch zu bewahren wusste, in deren Verein seine Kunstwerke die Gestalt wahrer Schöpfung gewannen: ein vollkommenes Dasein um seiner selbst, um des Göttlichen willen, an welchem der raffinirende Verstand, der sichern Führerin, des natürlichen Gefühles bar, gemeiniglich eine fassbare Handhabe vermisst, die er sich so gerne zu bilden strebt, nachdem er die

Idee desselben verloren, indem er es eben *begreifen* will. Hatte der Urheber der Niobe, mit Festhaltung eines erhabenen Pathos (§. 54), den Ausdruck des Leidens so modificirt, dass das Gemüth zur Aufnahme der Wirkung des Schönen um so geeigneter war, so hat hier der tragische Moment eines göttlichen Strafgerichts die Oberhand über diese Wirkung, und die hohe Virtuosität des Darstellers vermag nicht durch die überaus grosse Wucht des durch die Kunst gewonnenen Lebensfonds der dieser entsprechenden Schönheit das Uebergewicht zu verschaffen.

Die bildende Kunst geht sonach hier nicht in die Schönheit, sondern in den tragischen Moment auf, der nicht ihr Zweck, sondern ihr blosses Mittel ist.

## §. 66.

## Die christliche Kunst.

Der Entwicklungsgang der christlichen Kunst, welcher im Wesentlichen selbstständig von denselben Anfängen ausging wie die antike, ist, mit Berücksichtigung der äussern modificirenden Umstände, ganz derselbe.

Galt es im griechischen Alterthum, die Gottheit selbst in den möglich vollkommenen Formen der menschlichen Erscheinung zu versinnlichen, und sind diese Formen in dem höchsten Stadium der Ausbildung, vermöge ihrer vorherrschenden idealen Allgemeinheit, einem allgemeinern Geschmack entsprechend, so erscheint es in der bildenden Kunst deshalb noch nicht nothwendig, sich bei Verfolgung des Schönheitszieles an diese Formen zu binden, vielmehr

stellt sich die Nothwendigkeit heraus, sie als nichts Anderes als eine Ausdrucksweise anzusehen, deren jede Nation ihre eigne hat und bewahren muss, um der Bedingung ihrer Eigenthümlichkeit und Selbstständigkeit zu genügen (§. 3).

Nach der christlichen Religion hatte das Göttliche in gewissen höhern menschlichen Persönlichkeiten, an deren Spitze Christus als göttlicher Mittler steht, eine wirkliche Realisirung gefunden, und einem sittlichen Princip zufolge, das die Wohlfahrt der Menschheit zum Zwecke, hatten sich diese den Martern und dem Tode preisgegeben, die durch Machthaber in Frage gestellte Reinheit ihrer Absichten zu besiegeln, und dadurch ihren moralischen Lehren Nachdruck und Dauer zu verleihen. Die geschichtlichen Vorgänge, die Handlungen und Leiden der christlichen Religionslehrer bieten der bildenden Kunst zunächst ihren reichen Anlass, sich als solche darin zu bethätigen.

Schon in den Anfängen der christlichen Kunst ist daher, bei aller Unbehülflichkeit einer mehr allgemeinen Andeutung der Formen, zugleich das Streben nach Darstellung bestimmter Persönlichkeiten bemerkbar, demzufolge sich in der Kunst allmählig die Formen der Individualität ausbildeten.

Wenn die biblische Geschichte sowohl als auch die Tradition gewisse typische Formen erzeugten, so hielt man sich später um so weniger für gebunden, dieselben festzuhalten, als man das Wesen der artistischen Aufgabe von christlich religiösem Inhalte in dem allgemeinen Princip der göttlichen Offenbarung in rein menschlicher Persönlichkeit erblickte, deren individuelle Bildung, als etwas Zufälliges, der eigenthümlichen Vorstellung und Wahl des bilden-

den Künstlers anheimgestellt sein musste. Nur darin stimmen die bedeutendsten Meister überein, dass sie die nach ihrer subjectiven Vorstellung gewählte Individualität, welche eine jener christlichen Persönlichkeiten bezeichnen soll, wie abweichend sie dem Aeussern nach auch von der eines andern Meisters sein mag, in der tiefen Auffassung organischer Consequenzen, mit einer hohen Lebensfähigkeit zu veranschaulichen wussten, indem sie in den erkannten Bedingungen der geistigen Offenbarung die Natur bei aller Treue der Nachahmung läuterten, und so zu einem höhern Dasein erhoben, insofern dies die Aufgabe erheischte. Die Scrupel, welche man fortwährend vernimmt, ob die einer vorzustellenden Persönlichkeit vindicirten Züge an sich auch dieser entsprechend seien, bezeichnen gewöhnlich die niedere Stufe der artistischen Bildung, auf welcher sich der, der sie hegt, befindet.

Davon sind selbst neuere Künstler von Namen nicht ausgenommen, welche vermeinen, dass in derartigen Erfindungen das Wesen der Kunst zu suchen sei, und sich abmüssigen, ihre relativen Ansichten über das Unbekannt-Zufällige mit Nachdruck zur Schau zu stellen.

Von den alttypischen Formen behielt man in der Kunst nur dasjenige bei, was die vorgestellte Persönlichkeit als solche bezeichnete, und wie schon bei den Griechen, setzten nicht selten geeignete Inschriften den dargestellten Gegenstand ausser Zweifel.

## §. 67.

## Die Auffassung des kirchlichen Vorwurfs im Anfang der Kunst und später.

Der primäre Bildnertrieb, von dem Wesentlichsten des darzustellenden Gegenstandes angeregt (III.), strebte zuvörderst in kindlicher Unbefangenheit, nur dieses zur Anschauung zu bringen und gewann so den echt monumentalen Charakter des kirchlichen Vorwurfs, der die bedeutendsten Züge des Welthistorischen in sich trägt, welche nachmals auch noch von vielen der grössten Meister festgehalten wurden, welche durch eine tiefere Einsicht in die Bedingungen des Ursächlichen sich nicht verleiten liessen, in der Schaustellung ihres Wissens diese Physiognomie zu ändern, da sie in ihrer Einfachheit und Reinheit es ist, welche dem Gemüth die erforderliche Stimmung verleiht, das Geistige der Erscheinung erbaulich in sich aufzunehmen.

Eben weil man in früherer Zeit nicht verstand, den Körper zu bilden, suchte man den Geist durch das Geistige, durch das Wesen der Erscheinung zu befriedigen, und es stellten sich so, wie von selbst, jene grossen Resultate heraus, welche das Raffinement der neuern Kunst nicht zu erreichen vermag. Erst nachdem die Cultur als solche begann, vermessen ihren Einfluss mit einem überwiegenden Verstandesantheil auf die Kunst geltend zu machen, wurde die Naturwüchsigkeit durch Verkennung der Bedingungen, die der primäre Bildnertrieb mit Sicherheit gefunden, ihres entsprechenden Grund und Bodens beraubt und das Har-

monische ihrer natürlichen Verhältnisse gestört, die in dem stetigen Entwicklungsgange ihre intendirte höchste Höhe durch die grössten Meister erlangte, die ihn direct beschliessen.

Die neuere Kunst ist um deswillen viel übler daran, wenn sie das grosse Kunstziel erreichen will, denn bereits zu dem Aeusserlichsten gelangt, geht sie nicht wie die alte von dem Wesen, sondern von diesem Aeusserlichsten aus, um zu diesem zu gelangen; sie will erst, was jene schon hatte und sich daran stetig entwickelte. Dieser Weg ist ein ungleich schwierigerer durch die Einwirkung complicirter Verhältnisse und kann daher ungefährdeter nur alsdann zurückgelegt werden, wenn die Kunst die zeitgemässe Form eines reinen Bewusstseins gewinnt.

## §. 68.

## Die Elemente des Verfalls der christlichen Kunst schon in ihrer Blüthenzeit bemerkbar.

Schon bei vielen der grössten Meister Italiens, welche die Blüthenzeit der Kunst bezeichnen, beginnen sich die Elemente bemerkbar zu machen, welche wesentlich zum Verfall derselben beigetragen.

Nachdem man zu der hohen Virtuosität gelangt war, die Materie in der Weise zu bewältigen, dass sie in der entsprechendsten Form die Lebensfähigkeit gewann, aus deren Consequenzen der gewichtigste geistige Fonds der Erscheinung hervorleuchtet, beginnt zugleich die Kunst ihre Kraft, die in dem Wesen derselben gesammelt und

gesteigert ward, in Verkennung ihrer selbst, ihr Ziel zu ändern, indem sie Nebenzwecke damit verknüpft.

Man steigerte das Interesse mehr für die Erscheinung wie für die Schönheit, mehr für das Künstliche als für die Kunst. In dem Grade, als sich dadurch der sinnliche Reiz geltend macht, verlor sich die natürliche Einfalt, und endlich begann der Verstand, seiner treuen Führerin der reinen Empfindung bar, in das Gebiet abstracter Phantasien zu schweifen und das in Frage zu stellen, was sich bis dahin von selbst durch sein eignes Wesen erledigt hatte.

Nichts desto weniger war der Kunstfonds derartiger Bilder zur Zeit noch ein so grosser, dass die harmonische Vermittlerin, die Natur selbst, sich dem verkehrten Streben eines irrenden Verstandes in diesen Bildern gegenüberstellt, indem sie das Unwesentliche, was er als wesentlich zur Geltung bringen will, in Folge einer tiefern Wahrheit, mit welcher die Erscheinung an sich dargestellt ist, wieder als unwesentlich erscheinen lässt.

Anders war es bestellt, als dieser mühsam erworbene Fonds bereits verloren war. Die künstliche Verbindung des Unwesentlichen mit dem Wesentlichen machte die Unterscheidung, bei dem Mangel an kunstwissenschaftlicher Einsicht, in derartigen Kunstwerken schwierig, und es lag demzufolge nah, dass man nur das leichter Verständliche und Angenehme ergriff und zuletzt glaubte, Alles erreicht zu haben, wenn man eine Illusion hervorbrachte, wodurch besonders die moderne Kunst die Sache auf die Spitze stellte.

## §. 69.

## Luca Signorelli und Michelangelo Buonarotti.

Schon bei Luca Signorelli macht sich eine Abweichung von der natürlichen Einfalt seiner Zeitgenossen nicht selten bemerkbar. Dieser sonst so treffliche Meister wurde nachmals durch ein gesteigertes Geschick, die Form naturgetreuer zu bewältigen, veranlasst, jene engen Schranken der Darstellungsweise zu verlassen, welche für den Geist, der durch Verrückung derselben keinen Vorschub gewinnt, weit genug waren, und der dadurch bis in die Jetztzeit vermeinte Gewinn sollte nur dem Irrthum zu Gute kommen. Ein gesteigerter Affect und piquante Motive, der concreten Wahrheit entlehnt und der innern Idee des Vorwurfs äusserlich angepasst, bekunden bereits jenen die reine Empfindung überwiegenden, speculirenden Verstandesantheil, der, in Verkennung des Kunstzwecks, mehr auf äusseres Interesse als auf die innere Wahrheit gerichtet ist.

Schon hier eröffnet sich die Quelle, aus welcher der nach dem Imponirenden strebende Geist Michelangelo's Befriedigung schöpfte, in diesem Streben bestärkt durch den freudigen Antheil der Welt, die den äussern Sinnenreiz der innern anspruchlosen Wahrheit vorzieht.

Michelangelo, vornehmlich als Bildhauer thätig, gewann als solcher, durch die Bildungsmaterie dem Aeussern nach zur Zeit heilsam beschränkt und vor Ausschweifungen seines umfangreichen Genies so mehr gesichert, jene Schöpfungskraft, die Erscheinung mit den tiefsten Lebens-

bedingungen vorzuführen und durch eine sinnvolle bildnerische Darstellung ihrer Consequenzen sie zu einem completen und strotzenden Dasein zu erheben.

Dadurch ist der hohe Kunstwerth seiner Werke für alle Zeiten gesichert, und die Verirrungen seiner unüberschwenglichen Phantasie, so gross sie auch sein mögen, werden durch seine Productionskraft, insofern sie sich in der bildnerischen Darstellung der Erscheinung an sich realisirt, noch bedeutend übertroffen. Die geringe Meinung, welche er von der Malerei hegte, scheint sich auf die Beschränkung der künstlerischen Darstellung auf die Fläche zu gründen, wo nur ein Contour möglich ist, weshalb er sich veranlasst fühlt, der Malerei einen möglichst grossen Spielraum anzuweisen, um die Kunst mehr als solche zur Schau zu stellen, in den möglichst grössten Modificationen der Formen, wozu das Bereich der Abstraction ihm einen so reichen Anlass gab.

Sein jüngstes Gericht, in welchem sich die höchste bildnerische Kraft mit verwerflichen äussern Zwecken in dem maasslosen Raum einer ausschweifenden Phantasie verbindet, wodurch das Bereich des Malerischen für die nachmalige Kunst so unheilvoll in Frage gestellt wurde, ist von um so grösserm nachtheiligem Einfluss gewesen, als man, durch die Grösse seines Genies bestochen, nicht gewahr wurde, dass es sich selbst überflügelte.

Wie er in dem Bau der Peterskirche in Rom das Grosse nur durch das Grosse gab, welches deshalb kleiner erscheint als es in Wirklichkeit ist, weil er den Verhältnissen kein Mittel der Schätzung bietet, wodurch erst der bestimmt auszudrückende architektonische Sinn erkannt wird, so wollte er in seinem jüngsten Gericht Vieles durch Vieles

geben, und hob dadurch die zu erzielende Wirkung auf, während jeder Theil desselben an sich als ein Meisterstück gelten kann.

Michelangelo, von seinen Kunstgenossen so verehrt als gefürchtet, bietet zugleich denjenigen, welche den Fonds der Erscheinung an sich nicht zu beurtheilen vermögen, in dem «dichterischen» Theile dieses Bildes ein begreiflicheres Feld, und eine Schaar von schöngeistigen Lobhudlern, an welchen es zu keiner Zeit fehlt, durch die allgemeine Anerkennung der grossen bildnerischen Verdienste desselben sicher gemacht, verfehlte nicht, mit dem ganzen Apparate einer Ueberredung, mit der man sich und die Welt betrügt, das als ein Verdienst der bildenden Kunst anzupreisen, was ihrer Natur ganz zuwider ist; denn das, was die bildende Kunst an sich ist, hat sie lediglich durch sich selbst zu sein, weswegen der Sinn ihrer äussern Anlässe, insofern er von dem Bildner ausgeht, sich in der blossen Anschauung zu erledigen hat, da nur die Kenntniss des Welthistorischen vorausgesetzt werden kann (§. 51) und nicht die des Sinnes willkürlicher Einfälle.

Das jüngste Gericht von Michelangelo ist durch sein dichterisches, sinnreiches Gedankenspiel als die Hauptquelle der Räthselmacherei zu betrachten, welche von da ab verderblich in der bildenden Kunst bis in die Neuzeit grassirte, und nur diejenigen Meister blieben davon unberührt, welche durch die Kraft eines höhern Bewusstseins oder eines reinern Bildnertriebes davor geschützt waren.

## §. 70.

## Leonardo da Vinci und Rafael.

Bei einer solchen Richtung, die von der mächtigsten Protection gut geheissen und in hohem Grade unterstützt wurde, konnte es nicht fehlen, dass auch andere grosse Meister, unter diesen Leonardo da Vinci und Rafael davon befangen, obschon von ihrem Genius mehr beschützt, den neuen Weg einschlugen, durch den die unschuldsvolle Anmuth in ihren Werken der Grazie wich, deren Wesen sich der äussern Beziehung in dem Grade nähert, als jene davon entfernt ist. Gleichzeitig machen sich von nun an in ihren Werken mehr oder weniger dieselben Elemente des Irrthums bemerkbar, in welchen Michelangelo in so genial verwegener Weise hervorragt.

Das Abendmahl Leonardo da Vinci's, in der bildnerischen Ausführung so vortrefflich, zeigt bereits ein Verstandesraffinement, die Charakteristik der einzelnen Persönlichkeiten ins Licht zu stellen, insofern ein einzelner Moment dazu Anlass giebt, welcher der welthistorischen Bedeutung des Abendmahls selbst sehr untergeordnet ist, wodurch die grosse Physiognomie des Vorwurfs nicht wenig beeinträchtigt wird.

Die Transfiguration Rafaels, deren künstlerische Ausführung nicht weniger geeignet ist das Urtheil zu bestechen, zeigt das Streben des Verstandes, der sich in das Particularistische, äusserlich Zufällige verliert, noch ungleich mehr.

Nicht allein dass der Lebensfonds dieses Bildes, der in Hinsicht der Form, Stimmung, Haltung und Modellirung kaum grösser gedacht werden kann, durch das Streben, das Factische dramatisch erschöpfen zu wollen, den Bedingungen einer erhebenden Wirkung des Schönen widerspricht, indem der Nachdruck mehr auf das Factische gelegt ist; auch die subjective Absicht des Künstlers, welche in die Wahrheit der Erscheinung aufzugehen hat, macht sich in vielen Theilen dieses Bildes auf Kosten derselben bemerkbar.

Die Kunst, welche bis dahin dem Gefühl der religiösen Gesammtheit entsprochen und in deren erbaulicher Befriedigung das richtige Maass gewonnen ward, durch das sie als solche in ihrer Reinheit und Anspruchlosigkeit erschienen ist, verliert somit ihren grossen Charakter in dem Augenblick, in welchem der spitzfindelnde Verstand, in eigner Ueberschätzung, sich von jener Gefühlsstimmung lossagt, um auf eigne Hand einer ausschliesslichen Menge zu genügen, in deren Sold sie getreten ist.

Dass unter solchen Umständen nicht mehr von einer Naivität der Auffassung, die das Kriterium der reinen Empfindung ist, welche der Schönheit den wesentlichsten Vorschub leistet, die Rede sein kann, welche Rafaels frühere Werke so sehr auszeichnet, ist einleuchtend.

Indem man das Schöne von der relativen Ansicht des Angenehmen abhängig glaubte, das er in der reizendsten Gestalt vorzuführen und nicht minder das Interesse für den dargestellten Gegenstand, als solchen, zu steigern wusste, glaubte man ein Recht zu haben, die trefflichen Werke seines Lehrers Perugino in den Staub zu treten, um die des Schülers desto höher zu erheben; ein Beweis, wie schwach

es um die Kunstkritik bestellt sein musste, welche für eine der Hauptbedingungen der Meisterschaft keinen Sinn mehr zu haben schien.

---

Es möchte wohl kaum ein Kunstwerk von Rafael mehr geeignet sein, die hohe Kunst dieses Meisters so wie den Wendepunct derselben zu veranschaulichen, wie das Dresdener Bild der sixtinischen Madonna. Die Madonna ist hier mit jener erhabenen Ruhe und Hoheit, ohne jeden Nebenzweck, in der ganzen Fülle tiefer Erkenntniss und Empfindung zu einer rein geistigen Erscheinung potenzirt, und die Schönheit gelangt so zu einer wahrhaft erhebenden Wirkung.

Hier ist reine Offenbarung des Göttlichen in der dem Göttlichen homogenen Erscheinung, welche durch keine Abstraction in Frage gestellt ist.

Eine Madonna, als Mutter des göttlichen Kindes, aus dessen ernsten Zügen ein um so höherer Geist leuchtet, als die Bildnerkraft, lediglich diesem zugewendet, nur in dem Nothwendigen der Erscheinung ins Leben tritt, das keiner Reflexion Raum bietet, sondern nur dem Gefühl, sich erbaulich zu erheben.

Geist und Empfindung im natürlich harmonischen Einklang lassen hier die kindliche Einfalt nochmals zum Vorschein kommen, die durch äusseres Verstandesstreben so lange Zeit gewichen war, und die hohe Virtuosität ist diesem Verhältniss kein Hinderniss, sondern gewährt nur der Inspiration die reinste Form, sich zu manifestiren.

Ist die Beziehung des Sixtus, der in inniger Anbetung zur Gottesmutter hinaufblickt, dem Vorwurf entsprechend, so bekundet dagegen die Auffassung der heiligen Barbara die Spuren jener Absichten, in die Erscheinung etwas hineinzulegen, das ihr nicht wesentlich zukommt, um damit etwas Aeusserliches anzudeuten. Die Bewegung ihres Kopfes ist eine von den bestechlichen Erfindungen Rafaels, die, angenehmer als nothwendig, aus der Individualität der Erscheinung entstehen, und endlich sind die beiden am untern Rande des Bildes befindlichen Engel viel reizender als unschuldsvoll.

Durch die Einflüsse derzeitiger grosser Kunstgenossen und der Antike ist in Rafael, der sich sonst so innig den Principien seines Lehrers Perugino anschloss, dass es oft schwer hält, die Werke beider Meister von einander zu unterscheiden, eine wesentliche Veränderung vorgegangen, die man gemeiniglich als einen entschiedenen Fortschritt des in ihm repräsentirten Zeitgeistes betrachtet. Es kann dies jedoch nur in so weit gelten, als vornehmlich durch ihn eine vollkommenere Form gewonnen wurde; denn der Fonds ihres Inhaltes hatte sich bereits in den Consequenzen eines natürlich stetigen Entwicklungsganges zur höchsten Bedeutung erhoben, welche die beregten Meister, im Geräusch der Welt mehr befangen als die frühern, in Folge ihrer grössern Virtuosität ungenügsam geworden dem dunkeln Drange des Geistes zu gehorchen, welcher so am reinsten strahlt, zu schwächen begannen.

Durch den glänzenden Erfolg seines Strebens verleitet, gerieth Rafael auf jene oben bezeichneten Wege, die mehr ein äusseres Wollen beurkunden als dem religiösen, innern

Bedürfniss entsprechen, wie dies während seiner frühern Periode der Fall war.

Der erwachte Trieb, für das Gegenständliche, als solches, mehr zu interessiren als durch den Inhalt zu erbauen, lässt erkennen, dass die Kunst sich dem Weltlichen zugewendet, und wenn deshalb die directen oder indirecten beabsichtigten Reizungen Wurzel griffen, so wurde dies zur Zeit in einer Weise bewerkstelligt, dass der Irrthum, mit der gewichtigsten Wahrheit organisch verwebt, in so beschönigter Gestalt zum Vorschein kam. Die Zähigkeit dieses Irrthums, von diesem Ursprunge sich herleitend und in dem weltlichen Beginnen seine reiche Nahrung findend, ist um so schwerer zu bekämpfen, da selbst der Einsichtigere ihn nur ungern mit seinem wahren Namen nennt, in dem ihn der Nimbus unsterblicher Geister berührt und ihn so weniger fühlbar macht.

## §. 71.

## Beeinträchtigung der Wirkung des Schönen durch äussere Zwecke.

Wenn Rafael und Leonardo da Vinci das Schöne später an die Bedingungen des sinnlich Reizenden knüpften, so konnte diesem zufolge die Wirkung des Schönen nicht wohl in ihrer höchsten Bedeutung ins Leben treten.

Nicht minder war dies in Michelangelo's Werken der Fall, der aus ähnlichen Gründen zwar imposant, aber nur selten erhaben werden konnte.

So ging schon bei diesen Meistern durch Verfolgung äusserer Nebenzwecke ein Element verloren, das, als wesentliche Bedingung einer erhebenden Wirkung des Schönen, vornehmlich den Kirchenbildern nicht fehlen darf, da in diesen der Zweck der Erbauung schon äusserlich ausgesprochen ist.

Dieses Element ist die heiligende Feier, welche durchschnittlich die ältern Bilder auszeichnet und ihren Werth sichert, da sie Zeugniss giebt, dass die Kunst lediglich nach ihrem grossen Inhalt, der Offenbarung des Geistigen, strebt.

Die sichere Führerin, die reine, religiöse Empfindung, gelangt hier zu allen den Consequenzen, die auch einem höhern Bewusstsein, ihrer wesentlichen Bedeutung nach, unantastbar sind.

Die Gestalten der alterthümlichen Bilder mit ihren dürftigen Formen scheinen wie von Himmelsmanna genährt des Augenblicks zu harren, wo sie den vergänglichen Leib dem Staube wiedergeben, damit sich der Geist desto freier emporschwingen könne. Ihr irdisches Wandeln gilt einem höhern, geistigen Zwecke; Ernst, Würde und Gemessenheit, aus der religiös feierlichen Stimmung entsprungen, die auch die höchste Bedeutung des Schönen erzeugt, bringen sie ihrer Wirkung nach wieder hervor und deuten auf diesen Zweck, der auch der der Kunst ist. Die Räume derartiger Bilder erscheinen wie mit einem heiligenden Weihrauchduft erfüllt. Jede sinnliche Erregung ist verbannt und der menschliche Geist ahndet seinen Urquell durch die in der reinen Kunst geläuterten Gestalten. Das ist die Wirkung des Geistes, die Wirkung des Schönen.

---

Noch ungleich weiter als Rafael und Leonardo da Vinci in ihren spätern Perioden entfernt sich Coreggio von den malerischen Bedingungen der kirchlichen Feier, welche man früher selbst in dem gesteigerten Affect einer religiösen Verzückung festzuhalten wusste.

Wie Michelangelo die dichterische Abstraction in das Gebiet des Malerischen zog und dadurch die Grenzen des Letztern überschritt und in Vielmalerei ausartete, welche die Kunstwirkung, zu welcher ein ungleich kleinerer Theil geeigneter gewesen wäre, schmälerte,*) so war Coreggio, der das Princip des sinnlichen Reizes auf die Spitze stellte, unerschöpflich, den Gestalten der Madonna, des Christuskindes und der Engel den Stempel des Liebreizes aufzudrücken, um die Welt, bereits durch ein ähnliches Streben der Künstler zum sinnlichen Genuss verleitet, in dem Grade zu entzücken, als Michelangelo sie durch eine maasslose Phantasie, welcher die productivste Praxis dienstbar war, zur Bewunderung hinriss.

---

*) In der Kirche St. Francesco zu Viterbo befindet sich ein Bild des Michelangelo, vorstellend eine Maria beim Leichnam Christi, ausgeführt von Sebastian del Piombo, von der rührendsten Schönheit, das den deutlichen Beweis liefert, wie sehr der geniale Urheber dieses überaus trefflichen Kunstwerkes dem erhebenden Kunstgenuss, welchen er in einem so hohen Grade zu gewähren vermag, durch eine Ueberladung hinderlich ist, die, weil man sie der eminenten Schöpfungskraft wegen, die sich in ihr ausspricht, bewundert, selbst bei vielen seiner bedeutendsten Zeitgenossen jene heilsame Oekonomie verdrängte, durch die sich ihre frühern Werke so vortheilhaft auszeichneten. Das Unzweckmässige solchen Strebens hatte eine Art von Künstlichkeit zur Folge, die trotz aller Virtuosität der geschicktesten Nachahmer ihre Bilder ungeniessbar macht, was mehr oder weniger auch da der Fall, wo nur gewisse Anklänge, die in dieser Hinsicht an Michelangelo erinnern, darthun, dass man mehr nach Bewunderung als nach Erbauung strebt.

Dass man während der höchsten griechischen Kunstblüthe eine edle Einfalt festhielt, um der reinen Wirkung des Schönen zu entsprechen; dass man selbst bei Darstellung des Eros, bei Darstellung der Grazien den Ernst, die Würde und Hoheit, aus tiefer Einsicht in die Bedingungen des Schönen, noch beobachtete, übersah man, obgleich man das hohe Kunstverdienst der antiken Werke, die an sich Alles gewähren, was die Kunst fordert, weil sie wahrhaft schön sind, unvergleichlich fand. Ja, man verlieh nun sogar den Gestalten eines derbern und entschiedenern Charakters jene phantastischen Bewegungen, die, weit entfernt in der Natur derselben begründet zu sein, nur dazu dienen mussten, den sinnlichen Kitzel zu steigern.

Das Schicklichkeitsgefühl, welches die Meister der frühern Periode der christlichen Kunst in frommer Andacht demselben Ziele zuführt, wie es die Antike erreicht, erlosch fast gänzlich in einem so verkehrten Wollen, und eigentlich nur da erst, wo die Meister einer solchen Richtung mit dem aus der frühern, bessern Periode überkommenen gewichtigen Bildnerfonds ihre Productionskraft einem Vorwurf zuwandten, der eine äusserliche Absicht weniger zuliess, erscheinen sie in der ganzen Grösse ihrer Kunst, die der Grund ist, dass ihr für die Nachfolger so unheilvoller Irrthum so gering erscheint.

Bei denjenigen, welchen jener Fonds abging, musste sich dieser Irrthum noch ungleich schroffer herausstellen, indem sie mehr nach der äussern Manier der grossen Meister als nach der Auffassung der Bedingungen des geistigen Inhaltes der Erscheinung strebten.

Der auf diese Weise sich geltend machende Einfluss Michelangelo's brachte in den nachfolgenden Kunst-

perioden nicht mehr als die Absicht zu imponiren hervor, nachdem der Kunstzweck sich in den mystificirenden, dogmatisch dichterischen Räthseln des jüngsten Gerichts verdunkelte und in die so überaus reichen Studien der Realität desselben verlor, die man höher wie die Natur selber anschlug.

## §. 72.

## Tizian und Andrea del Sarto.

Und gleichwohl gab es noch Meister, die kraft ihres energischen Geistes sich den verderblichen äussern Einflüssen zu entziehen und die Reinheit der Kunst durch die Bedingungen ihrer Selbstständigkeit zu behaupten wussten.

Unter diesen leuchten vornehmlich Tizian und Andrea del Sarto hervor (des vortrefflichen Fra Bartolomeo zu geschweigen), welche schon in der Abweichung von der oben bezeichneten Richtung zu erkennen geben, dass ein höheres Bewusstsein ihrem Streben die bedeutendsten Erfolge sicherte.

In Hinsicht dessen, was die Feier, als wesentliche Forderung, vornehmlich in Kirchenbildern, in sich begreift, gewährt namentlich ein Werk des Andrea del Sarto in der Gallerie des Berliner Museums Nr. 246 eine Wirkung, wie sie kaum ergreifender gedacht werden kann.

Die Ursache derselben ist in der heiligenden Stimmung eines religiösen Gemüthes zu suchen, dem die Gestalten dieses Bildes nur, nach Maassgabe ihrer Charaktere, in dem

grossen Ausdruck einer hohen Würde, Gemessenheit, in einer innigen Andacht und Zerknirschung entsprechen konnten. Die Gewalt einer ganzen Kunst ist in den tiefsten Accorden angeschlagen und geht in dem reinsten, erhabensten Gefühle auf. Dieses Werk, eins der bedeutendsten der Kunst, hat keinen Anfang und kein Ende, es ist eine Schöpfung aus dem Nichts wie aus dem All. Sein Princip ist die Nothwendigkeit, deren Ergebniss die Harmonie, welche in der Schönheit thront.

Wie Andrea's Werke die Schönheit durch die Empfindung manifestiren, die in ihrer Reinheit nicht ausschliesslichen Formen zugewendet ist, sondern den vielgestaltigen Stoff zu einem höhern Sein verklärt und so eine Realität gewinnt, die als Ausdruck der Idee, ihrem grössten Sinne nach gefasst, erscheint; so ist Tizian nicht minder ergreifend durch die Gewalt einer Wahrheit, die er, wie der Wirklichkeit entlehnt, zum Eigenthum seines Geistes in reiner Schönheit zu gestalten weiss. Bei ihm tritt die Feier mehr als Ergebniss der Kunst hervor, die nur in der Abhängigkeit von ihrem einzigen und höchsten Zweck der wahren Freiheit theilhaftig ist, die im Bewusstsein ihrer selbst sich dem Gesetz der Nothwendigkeit fügt. Die Consequenzen der Gläubigkeit, aus einem sichern Gefühl entsprungen, gewinnen bei Tizian den Ausdruck eines Wissens, das sich als solches willig der Empfindung preisgiebt, die in ihrer Reinheit das nothwendige Gesetz des Geistes offenbart.

Tizians Gestalten erscheinen wie mit einem läuternden Bewusstsein der göttlichen Kraft erfüllt; Andrea's lösen sich im Gefühl der Andacht auf, ihr Geist schwebt himmelwärts, und nur da, wo die Gottheit in der

Persönlichkeit Christi oder der Madonna repräsentirt ist, gewinnt die Form ein inmaterielleres und noch erhabeneres Gepräge. Andrea's Madonna trägt die Züge der Demuth, als Magd des Herrn; Tizians die der Würde einer Gotterwählten, welche nicht als Mutter des göttlichen Kindes, sondern als Mutter der gesammten Menschheit, der sie es geboren, und gleichsam als deren Eigenthum mit dem offenen Blick eines reinen Geistes darreicht, der seinen Beruf erkennt. Durch die Wirkung der Bilder Andrea's fühlt sich der Beschauer heilig umfasst und dem Irdischen entrückt; durch die des Tizian fühlt er sich eindringlich berührt, sich selber wiedergegeben und versöhnt.

Beide Meister, vornehmlich Tizian, sind sich bis ans Ende ihres artistischen Wirkens treu geblieben, indem sie die äussern Einflüsse mit der gewichtigen Kraft ihres originellen Geistes zu bewältigen wussten, und gerade in dem höchsten Stadium ihrer Meisterschaft kehren sie wie in sich selbst zurück, die kindliche Unbefangenheit in dem Ursprung ihres unschuldsvollen Beginnens wieder zu gewinnen. Ein Gemüth, das dessen fähig ist, kann nie vom Wege der Wahrheit weit abirren. Tizian, der ein so hohes Alter erreichte und bis in die spätesten Jahre eine Menge der trefflichsten Kunstwerke schuf, die den weiten Umfang seiner Erkenntniss und seines Vermögens mit der Sicherheit eines durch die Wissenschaft gewonnenen positiven Wollens darthun und den Wahrheitsforscher so mächtig anziehen durch das, was sie sind, weniger durch das, was sie vorstellen, beweist schon dadurch, dass er die Kunst in ihrer tiefsten Bedeutung erfasst habe.

Was der menschliche Verstand als für sie bedeutend zusammengetragen, ist ihm das Unbedeutendere; der primäre Erguss des menschlichen Gefühls im frühsten Stadium des Alters ist ihm ungleich wichtiger, denn in ihm ist ungetrübte Wahrheit, ist Geist. Mit dem Ausdruck eines bedeutenden, scheinbar Bedeutungslosen, ist sein Wille der Naturintention identisch, und hierin beruht die grösste Feinheit seiner Kunst, so wie die der Kunst überhaupt.

Nur da, wo sein Styl dominirend ins Leben tritt, bringt er die Kunst als solche zur Geltung, um mit ihren eigenthümlichen Mitteln das zu einer intensiven Wirkung gelangen zu lassen, was die Natur in ihren unendlichen Räthseln verschliesst. Das Hochdramatische wie die indifferente Zuständlichkeit der Erscheinung erhebt seine universelle Auffassung zur welthistorischen Bedeutung mit der bestimmten Willenskraft, die in Weisheit jene primären Mittel ergreift, in welchen ein reines Gemüth, das nach dem Geistigen trachtet, erbauliche Befriedigung findet.

Der Anfang und das Ende der Kunst berühren sich so in seinen Bildern, und in diesem Kreislauf, der das All der Erscheinungswelt umfasst, manifestirt er ihre Unendlichkeit.

## §. 73.

## Verhältniss der Werke des Tizian und der venezianischen Schule überhaupt zur Antike.

Dass ein Geist, wie der Tizianische, die Werke der Antike, welche schon in Squarcione's Schule in Padua

aufgestellt waren, mit andern Augen wie die Meister betrachten musste, welche nach äussern Zwecken strebten, leuchtet ein.

Sein lebensgrosser Johannes in der Wüste, in der Gallerie der Akademie von Venedig, stimmt den Principien nach streng mit der Antike überein und lässt dabei doch die ganze Selbstständigkeit des trefflichen Meisters erkennen. Diese Uebereinstimmung erscheint als das nothwendige Ergebniss einer Kunst, die, in ihrem natürlich stetigen Entwicklungsgange und in dem directen Studium der Natur durch keinen diesen Gang behindernden äussern Einfluss unterbrochen, zu allen den Consequenzen gelangt, welche die antike Kunst so bewunderungswürdig machen.

Nur ein schielender Vergleich, den nationalen Unterschied der Ausdrucksweise so wie den der Zeit nicht erkennend, brachte, durch die ausgebildete Form einer mehr idealen Allgemeinheit der antiken Göttergestalten eingenommen, die Collisionen hervor, die den Kunstgebilden, welche nicht aus eignem Grund und Boden harmonisch naturwüchsig hervorgehen, ein zwitterhaftes Ansehn geben.

Wenn die Bibel sagt, dass Johannes in der Wüste sich mit Heuschrecken und Honig genährt habe, so ist damit angedeutet, dass die höhere geistige Natur, in dem Drange ihrer Offenbarung den irdischen Bedürfnissen und Neigungen des Leibes entrückt, einen höhern Zweck zu erfüllen trachte. Der Vorwurf, eine solche Natur bildlich darzustellen, ist für die Kunst um so geeigneter, als ihr Zweck ja eben die Offenbarung dieses Geistes ist.

In einer sterilen Gegend, deren karger Inhalt für Tizians Kunst reich genug ist, den nach allen Richtungen ausgedehnten Raum durch ihn auszudrücken und mit der

lebendigen Substanz in Luft und Licht auszufüllen, ist die bräunliche, männliche Gestalt edel wie ein Himmelsbote hingestellt, der berufen scheint, nur kurze Zeit auf der Erde zu wandeln, den Sterblichen das Heil zu bringen.

Der Geist wohnt hier in der vollkommensten Hülle, aber sie ist nicht er selbst, sie ist edler Ausdruck desselben; und wie das Wort verhallt und die Wahrheit desselben ewig den unendlichen Raum erfüllt; so ist dieser herrliche Leib von seinem ewigen Inhalte, wie in spendender Tugend, der Erde geweiht, den Geist zu verkünden, der mit himmlischem Feuer aus seinem Auge strahlt, des Momentes gewärtig, zu seinem Urquell zurückzukehren. Stellung und Bewegung der Gliedmaassen beurkunden ein Wesen höherer Art, das die von gröberm Stoffe gebildete Erde nur leicht berührt. Die Antike, in diesem Theile der Kunst so unnachahmlich, erscheint in dieser Gestalt wie regenerirt: dem Geiste nach dieselbe, erscheint sie hier nur in einer andern Zeit, einem andern Boden entwachsen, einer christlichen Sinnesweise gemäss.

Wie die antike Kunst die zarte Grenze zwischen dem Nichts und Etwas der Erscheinung mit weisheitsvoller Unbestimmtheit zu halten und vornehmlich dadurch die vollkommene plastische Form zu erzielen wusste, die als ein Ganzes durch den hohen Grad von Lebensfähigkeit Zeugniss giebt, dass der geringste der Factoren der Erscheinung seine entsprechende Beisteuer der Kunst gezollt; so zeichnet sich dieses Werk als eins der bedeutendsten in ähnlicher Art aus. Zwischen individueller Wahrheit und idealer Allgemeinheit der Formen ist hier in bewunderungswürdiger Weise die Mitte gehalten, und der Sinn dieser Auffas-

sung durchdringt alle Theile des Bildes, das von dem Athem des lebendigen Geistes erfüllt ist.

Seine unwiderstehliche Anziehungskraft, zunächst durch das Colorit hervorgebracht, das als das Wesen des Naturprozesses selbst erscheint, beurkundet die unvergleichliche Schöpfungskraft des grössten Meisters der italienischen Kunst. Hier wird dem nach Wahrheit durstenden Geist die vollkommenste Befriedigung geboten. Der Ruach Elohim, verkörpert in dieser herrlichen Gestalt, die mit einem hehren Ernst die Ahndung des Unendlichen zur Gewissheit macht, schwebt allerfüllend in dem weiten Raum des Bildes und negirt das Nichts, wie das Licht die Nacht. Die Kunst, als Götterfunke, der aus dem harmonischen Verhältniss des Geistes und der Empfindung in reiner Schönheit strahlt, feiert hier ihren herrlichsten Triumph in der Offenbarung ihrer Allgegenwart.

Wenn Tizian in diesem Werke durch den erhabenen Styl das in der bildenden Kunst so wichtige Princip, dass lediglich in der Idee der Erscheinung an sich die Schönheit zu offenbaren sei, in den bedeutendsten Zügen entfaltet; so ist dagegen ein anderes Bild von ihm, in derselben Gallerie, den Tempelgang der Maria vorstellend, das sich der Realität näher als dem Ideale anschliesst, in ganz anderer Weise tractirt. In Hinsicht der Auffassung des Vorwurfs selbst, die dem Aeussern nach so sehr von der der Antike abweicht, macht sich nichts desto weniger eine strenge Uebereinstimmung mit ihr dem Wesen nach geltend.

Der Vorwurf, als äusserer Anlass, woran die Kunst ihre Consequenzen knüpft, hat hier jenes bedeutende Gepräge des scheinbar Bedeutungslosen, dem ein tiefes Verständniss innewohnt, das aus Rücksicht für eine Naturwahrheit, deren Feinheit eben darin beruht, dass sie nicht mit Aufwand ins Leben tritt, sich hinter sich selbst zurückzieht.

Das Bild ist mehr durch die Kunst, als durch seinen Gegenstand, der nur bezeichnet, was sie in Wahrheit offenbart, eben dadurch dass sie diese Bezeichnung nicht auf die Spitze stellt, sondern in den Puncten bewerkstelligt, die nicht mehr und nicht weniger ausdrücken als der Gegenstand erheischt, der seinem Aeussern nach nichts Ausserordentliches sein soll, sondern einfache Wahrheit ist, wie man sie alle Tage sehen kann.

Aber nur dem Weisen ist es vergönnt, die höhere Bedeutung einer solchen Wahrheit so zu fassen, dass sie mit Geist zu ihrem eigensten Ausdruck gelangt. Die höchste Meisterschaft hat sich in diesem Bilde der naivsten Anschauung dienstbar gemacht, und diese biegsame Selbstverleugnung wird so einer Unbefangenheit theilhaftig, deren reines Beginnen die erquicklichste Genugthuung gewährt.

Weil Tizians Geist hoch über der Erscheinung steht, ist er im Stande, die Kunst völlig in sie aufgehen zu lassen. Wie die Composition mit der anziehendsten Naivität antiker Reliefs, und eine patriarchalische Zeit wie aus dem Werkeltage des Lebens gegriffen erscheint, so macht sich nicht minder die Disposition der räumlichen Verhältnisse mit einer bewunderungswürdigen Kunstlosigkeit bemerkbar, in welcher die feinste Kunst aus Verehrung der Wahrheit, weil sie als solche immer wichtig, verheimlicht ist. Kaum wird man in diesem Bilde, dessen Figuren

bedeutend unter Lebensgrösse vorgestellt sind, den gegen 20 Fuss in der Breite messenden leeren Raum zur Seite der Treppe, die nach dem Tempel führt, gewahr, an dessen äusserstem Ende, zunächst den Stufen, ein altes Weib (Tizians Mutter) mit einem Hahn feilhält. Dieser Einfall, aus einer genauen Kenntniss des mosaischen Gesetzes entsprungen, kann zum Fingerzeig dienen, wie es dem Künstler keineswegs an Phantasie gebrach, mit der man in der Kunst so sehr sein Unwesen treibt. Es bekundet eine ungleich productivere Phantasie, diese als solche nicht erkennen zu lassen, wie es in diesem Bilde durchgehends der Fall. Sein individuelles Gepräge ist das Product der freien Phantasie, deren Flügel, in der Erkenntniss der Wahrheit gewachsen, die Realität zur reinen Idee emportragen.

Diese beiden Bilder Tizians, in ihrer Stylweise so verschieden, repräsentiren die umfassende Bildnerkraft dieses Meisters, der schon im Jünglingsalter das Werk der Himmelfahrt Mariä schuf, dessen hinreissende Gewalt den Genius offenbart, der dem unsterblichen Künstler im hohen Alter noch treu bleibt.

Sein letztes Werk, eine Pietà, welches der hochbetagte Greis mit zitternder Hand nicht völlig vollendete, lässt noch die Strahlen eines zum Urquell zurückkehrenden Geistes erkennen, obgleich Palma der Jüngere die Dreistigkeit gehabt, das Fehlende ergänzen zu wollen.

---

Die venezianische Kunst, mit einem Tizian an der Spitze, und durch eine Menge der bedeutendsten Kräfte vertreten, die sich in der directen Beziehung zur Natur zu hal-

ten wussten, ist es vornehmlich, die, vor Einwirkung fremder Kunstwerke geschützt, zu Resultaten gelangte, die ihrem Wesen nach so sehr mit der Antike übereinstimmen.

Wohl am deutlichsten stellt sich dies bei einer Kreuzabnahme derselben Gallerie heraus, die, in lebensgrossen Figuren und im edelsten Style vollführt, dem Rocco Marcone zugeschrieben ist.

Hat die Antike den Meister dieses Bildes auf den Weg geführt, den die grossen Geister des griechischen Alterthums gegangen und auf dem sich die aller Zeiten begegnen, so kann daraus die instructivste Anschauung gewonnen werden, wie man das Treffliche in sich aufzunehmen habe, um es selbstständig wieder hervorzubringen. Vor allem hat der Künstler die subjective Anschauung als ein unantastbares Eigenthum heilig zu halten; denn der Vorzug einer andern beruht eben in ihrer Unbestechlichkeit, vermittelst welcher es erst möglich wird, der zu erzielenden Wahrheit näher zu kommen. Das kräftigste Schutzmittel gegen Annahme des Fremden, das den reinen Prozess zwischen Subject und Object stört, bleibt immer: der Natur gegenüber der eignen Ueberzeugung streng zu genügen.

Denn wäre das, was oft in fremden Kunstwerken zur Nachahmung verleitet, das Wahre, so würde es sich sicher schon in der wirklichen Erscheinung bemerkbar machen. Insofern es also die eigne Anschauung nicht zu erkennen vermag, erscheint es daher in einem Kunstwerke eines Andern nur als eine Annahme, oder als die Meinung einer Meinung, die in der Kunst, welche nur durch die Wahrheit zu ihrem Ziele gelangt, nie zu gestatten ist. Nur der selbstständige reine Kunsttrieb der ältern Meister, oder ein gesteigertes Bewusstsein der spätern, gelangt zu allen den

Consequenzen, die den Unterschied der Sinnesweise und deren zeitgemässe Modificationen naturentsprechend herausstellen.

Hieraus folgt keineswegs, dass man sich gegen das Treffliche, weil es fremd, zu verschliessen habe, vielmehr kann es nur dienlich sein, daran die eigne Bildnerkraft zu ermessen, sie im vernünftigen Vergleich zu steigern und den Irrthum durch ernstes Studium der demselben zum Grunde liegenden reinen Idee, die hier vielleicht deutlicher ausgesprochen ist, als sie der angehende Künstler anderwärts zu fassen vermag, zu berichtigen. In diesem Sinne ist auch das minder Gute, ja das Schlechte selbst, lehrreich. Eine vernünftige Anschauung aller auf Geist und Empfindung einwirkenden Verhältnisse ist vornehmlich dem Künstler zu einer Zeit von Nöthen, in der ein richtiger Bildnertrieb oder ein richtiges Kunstprincip zu den Seltenheiten gehört.

## §. 74.

## Die Eklektik.

Auch in der christlichen Kunst zeigen sich während der Zeit ihres Verfalls noch eine Menge Meister, deren bildnerische Verdienste in Auffassung und Darstellung der Erscheinung an sich nicht unbedeutend sind, wodurch ihr Kunstwerth gesichert erscheint.

Vorzüglich sind es die Carraccis in Bologna, welche sich durch eine solide Praktik hervorthun und das Bedürfniss, der Kunst die frühere Weihe wieder zu verlei-

hen, am lebendigsten fühlten und eifrig bemüht waren, ihren alten Glanz wieder herzustellen.

Die Schule, welche sie gründeten, sollte den Verfall hemmen, beschleunigte ihn aber in Wahrheit durch den der bildenden Kunst so gefährlichen Grundsatz der Eklektik, durch welche die Hauptbedingung eines Kunstwerks, die Selbstständigkeit (§. 3), verloren ging, indem man durch die Wahl und Anwendung fremder Vorbilder und Manier die directe Beziehung zu der darzustellenden Erscheinung aufhob.

Fast alle aus dieser Schule hervorgegangenen Kunstwerke enthalten mehr oder weniger, selbst die von Guido Reni und Guercino nicht ausgenommen, Reminiscenzen an die frühern Meister, besonders an Rafael und Coreggio, weniger an Tizian, dessen Einfluss deshalb weniger zu erkennen ist, weil er in dem Wesentlichsten gleichsam die Natur selbst vertritt, während man von jenen Meistern nur die angenehmen Formen entlehnte und damit wähnte mehr zu haben.

Mehr Verstandesantheil als reine Empfindung, in ihren Werken vorherrschend, lassen das Gemüth kalt. Die Kunst tritt hier als ein grosses Vermögen ins Leben, das in einem mehr äusserlichen Streben, welches nicht selten in Farbenschimmer und beabsichtigte Illusion ausartet, zu geringern Resultaten führt, als diejenigen Meister erlangten, welche die Bildungsmittel und Formen weniger in der Gewalt hatten, dafür sich aber nicht in Nebenzwecken verloren und nur dem eignen Gefühl entsprachen; eine Eigenthümlichkeit, die meist den Kunstwerken der bolognesischen Schule um diese Zeit abgeht, weswegen sie nur höchst selten dem Gemüthe Befriedigung gewähren.

## §. 75.

## Die niederländischen Schulen unter Rubens und Rembrandt.

Diese Wendung der bildenden Kunst, die, wie gezeigt, sich schon bei vielen der grössten Meister bemerkbar macht, ist als ein sichtbarer Prozess des gestörten harmonischen Verhältnisses der reinen Empfindung und der Vernünftigkeit zu betrachten, der nicht ohne Einfluss auf die Religion selber blieb, mit der die bildende Kunst so innig zusammenhängt.

Dadurch wurde eine Reformation in beiden Gebieten veranlasst, die das Bestreben kund giebt, die Forderung der Zeit mit dem innern Bedürfniss in Einklang zu bringen.

Die Niederländer, auf welchen der intolerante Druck menschlicher Satzungen am meisten lastete, bewiesen durch ihre siegreiche Revolution nicht allein ihre moralische Kraft in dieser Hinsicht; ihre Kunstheroen, vorzüglich Rubens und Rembrandt, von einer ähnlichen Denkweise wie Spinoza erfüllt, stellten sich dem verkehrten Kunstbeginnen der Italiener mit der ganzen Energie eines höhern Bewusstseins gegenüber, um die durch falsche Schönheitsbegriffe beeinträchtigte Natur wieder zu Ehren zu bringen.

Unter den obwaltenden Missverständnissen, welche die Kunst, in der Verkennung ihres Zweckes, zu einem die Sinne reizenden Mittel herabwürdigten, war für dieselbe in keiner andern Weise ein Heil zu erblicken, als dass der Verstand, der sich bei der Kunstproduction allmählig von

der reinen Empfindung losgesagt, sich auf sich selber richtete, um den ihm gebührenden Antheil in einem entsprechenden Maasse wieder zu gewinnen.

Die niederländischen Meister haben das grosse Verdienst, dass diesem zufolge ihre Kunstwerke, aus dem Bewusstsein eines eben so positiven als richtigen Willens entsprungen, in malerischer Weise die Erscheinung im weitesten Sinne mit naturphilosophischer Consequenz zur Anschauung bringen und die Allgegenwart des Geistigen in der höchsten wie in der niedrigsten Realität mit grösster Feinheit darthun.

Sie sind daher am geeignetsten, den kunstwissenschaftlichen Forschungen jeden Vorschub zu leisten, weswegen hier vorzugsweise auf sie hingewiesen werden soll, was der Mangel an Erkenntniss der Kunstgelehrten bisher unterlassen, die von Allem plausibel zu reden wissen, nur nicht von dem, worauf es in der bildenden Kunst hauptsächlich ankommt: von dem Bildnerischen selbst. Erst in der neusten Zeit haben Einige unter ihnen ihr Verdienst durch kunstgeschichtliche Bestrebungen, vornehmlich Kugler, zu steigern gewusst; die Meisten aber sind durch ihre Flachheit verblendet genug, den dadurch erlangten unverdienten Ruf der Kennerschaft als einen schuldigen Tribut anzusehen, obgleich ihre gewonnene Stellung ihnen häufig genug Gelegenheit bietet, sie eines Andern zu belehren.

## §. 76.

## Einfluss Tizians und Paul Veronese's auf Rubens.

Schon in der italienischen Kunst vermisst man, wie bereits bemerkt, nach der Reformation den gläubigen Ernst, der den Kirchenbildern der frühern Perioden das einheitliche Gepräge einer innigen Empfindung gab, wodurch das Gemüth sich so tief angeregt fühlt.

Auf Tizian vermochte die neue Richtung um so weniger ihren benachtheiligenden Einfluss zu äussern, als er mit einem klareren Bewusstsein, wie andere Meister seiner Zeit, die Bedingungen der Kunst festhielt, die ihr zu jeder Zeit den erforderlichen Halt gewähren. Mehr wie jeder andere Meister Italiens auf ein unmittelbares Studium der Natur gestützt, das bis in die feinsten Intentionen der Individualität eindrang, gelangte vornehmlich seine Kunst zu den Consequenzen, die einen Geist offenbaren, der, über den Formen aller Confessionen stehend, um ihres gleichen Inhalts willen sich denselben mit gleichem Interesse unterzieht. In der christlichen Kunst artistisch durch Bellini geleitet und erstarkt, wusste Tizian bis tief in die Zeit des Kunstverfalls hinein sich auch unter solchen Umständen dem Aeussern nach treu zu bleiben, und seine zahlreichen Nachfolger in Venedig zehrten noch lange von seinem reichen artistischen Vermächtniss, dessen bedeutender Umfang sich daraus abnehmen lässt, dass selbst die spätern Routiniers der venezianischen Schule, die sich darinne bewegen, noch viel des Trefflichen gewähren, während die der andern Schulen in ein leeres Schablonenwesen ausarte-

ten, das entstanden war aus jenen Motiven beliebter Meister, die den sinnlichen Reiz oder das Imposante für wesentlich hielten.

Die venezianische Schule, welche besonders in der spätern Periode des Paul Veronese durch einen unüberschwenglichen Aufwand ihres Kunstreichthums die mehr weltliche Richtung bekundet, giebt zugleich durch hohe Virtuosität dieses Meisters zu erkennen, dass die Kunst im Allgemeinen unabhängig von der rituellen Form bestehen könne. Drückt sich in diesem Meister ein grosser Freimuth gegen diese Form aus, so war ihm die Kunst selbst das wahre Heiligthum, in dem er mit innerer Sammlung zur Offenbarung des Geistes gelangte.

Wenn Paul Veronese in seinen Kunstwerken nicht den gewichtigen Lebensfonds gewinnt wie Tizian, so ist er doch, wie schon bemerkt, umfangreich genug, in malerischer Weise ein System und eine Methode an den Tag zu legen, wodurch instructiv der Weg bezeichnet ist, der in die Tiefen der Erscheinungswelt führt.

Von Tizian und Paul Veronese musste sich der Geist des Rubens besonders angeregt fühlen. In dem Studium der trefflichen Werke dieser Meister gewann er die Bestätigung und Befestigung dessen, wodurch es ihm möglich wurde, die Zeitforderungen mit den stabilen Bedingungen der Kunst in Einklang zu bringen.

Bei dem herrschenden Mangel an Religiosität, durch welche die Kunst früher ihren Culminationspunct erreicht hatte, erkannte Rubens, dass die Kunst nur in den Consequenzen der Wissenschaftlichkeit, welche die venezianischen Meister, besonders Tizian eingeleitet hatten, ohne entschieden darauf hinzuweisen, ihren Halt wie-

dergewinnen könne. War die Kunst mit dem Beginne der Erkenntniss zu Falle gekommen, so konnte nur in der Reife dieser Erkenntniss ein Heil für sie zu gewärtigen sein, da es nur erst der Weisheit vergönnt ist, das richtige Verhältniss zwischen Verstand und Empfindung, in dessen harmonischer Naturentwicklung die Kunst so herrlich erblühte, wieder herzustellen.

Wie Tizian dem Rubens den feinsten Aufschluss über die Bedingungen gab, wie der umfangreichste Lebensfonds der Erscheinung malerisch zu gewinnen sei, mit dem möglichst eignen Ausdruck der Realität; so fand er in Veronese's Methode, die zur Zeit noch als eine geistvolle Manier aus dem frühern Bildnertriebe entsprungen erscheint, den Weg angebahnt, die Kunst, als solche, zu ihrer freien und selbstständigen Geltung zu bringen.

## §. 77.

## Die malerische Feststellung des Schönheitsprincips durch Rubens und Rembrandt.

Dem Princip des Schönen, in der Zeit des Kunstverfalls in Italien abhängig geglaubt von den angenehmen Formen, stellte Rubens mit Entschiedenheit die minder angenehme Form gegenüber, und kam durch eine tiefere Erkenntniss des Ursächlichen, das er mit künstlerischer Inspiration, der der beredtsamste Ausdruck zu Gebote stand, in vorsätzlichen Uebertreibungen malerisch zu veranschaulichen wusste, zu den bedeutendsten Resultaten.

Diese seine Behandlungsweise, die malerische Dialektik, welche den scharfsinnigsten Aufschluss giebt über die geheimsten Bedingungen der Malerei und die durch sie zu veranschaulichende Natur, hat bis jetzt den Anstoss von Künstlern und Kunstgelehrten erregt, die mit der Verachtung der flämischen Kunst, die Rubens so gewaltig repräsentirt, ihren classischen Sinn beurkunden wollen, in Wahrheit aber dadurch ihre Flachheit an den Tag legen, indem sie das für rohe Willkür oder das Ergebniss eines verwerflichen Volksgeschmacks halten, was ein höheres Bewusstsein mit schöpferischer Kraft als ein ewiges Gesetz des Wahren durch diejenige Erscheinung vor die Sinne führt, die geeigneter wie die angenehme ist, den Naturprozess seiner ursächlichen Bedeutung nach erkennen zu lassen.

Dass die niederländische Natur zur Zeit des Rubens noch ganz dieselbe ist wie in der Zeit des van Eyck, der so Schönes und Angenehmes als die italienische Kunst hervorzubringen wusste, steht ausser Zweifel, wenn man die frühern Portraits der Niederländer mit denen der spätern Kunstperioden vergleicht.

Rubens, und noch auffälliger Rembrandt, geben daher durch die so eigenthümliche Wahl der Naturerscheinung, die so sehr von der ihrer Landsleute aus der frühern Zeit abweicht, eine positive Absicht zu erkennen, die sich nicht wohl anders ausdrücken lässt als sie es thaten, da die bildende Kunst den Sinn ihrer Reflexionen nur in dem Bereich der Erscheinung selbst offenbart.

Diese Absicht ist keine andere, als, wie schon erwähnt, das Unhaltbare eines beschränkten Schönheitsbe-

griffes, der im 17. Jahrhundert herrschend war, anschaulich zu machen.

Wohl am bezeichnendsten ist diese Absicht durch ein Bild Rembrandts, befindlich in der Dresdener Gallerie, ausgesprochen, das man Anstand nahm nach dem zu benennen, was es in Wirklichkeit vorstellt: der Raub des Ganymed.

Ein durch seine Natürlichkeit liebenswürdiger, feister Knabe wird an seiner Leibbinde von seinem Lager vom Adler lebenskräftig in die Höhe entführt. Das Unbehagliche und Befremdliche dieses Zustandes bringt, ausser einem herzhaften Geschrei, bei dem Kinde noch eine andere Wirkung hervor, die den augenscheinlichen Beweis liefert, wie wenig der geniale Künstler geneigt ist, von einer Wahrheit etwas abdingen zu lassen, die ein durch jenen falschen Schönheitsbegriff erkrankter Zartsinn ihrer heiligsten Rechte beraubte.

Dass dieses Bild, bei einer Auffassung, die so sehr dem üblichen Schönheitsbegriff entgegen ist, dennoch zu seinem ehrenvollen Platze gelangt ist, ist ein Triumph der wahren Kunst, die hier durch ihre geistige Macht die Unhaltbarkeit dessen beurkundet, was als eine der Kunst verderbliche Ansicht, bei dem Mangel an positiver Erkenntniss, bis in die Jetztzeit ein Hauptgebrechen ist, die schon Rembrandts höheres Bewusstsein mit ernster Ironie zu bekämpfen sucht. Dieses sein Werk ist die schlagendste Protestation gegen einen Zwang, den die Natur einer Form willen er leiden musste, weil man sie angenehm fand und damit das Schöne zu haben wähnte.

Dieses Bild sagt durch die Gewalt des Naturgeistes, von dem es in einem hohen Grade erfüllt ist, dass die

Schönheit nicht an gemachte Formensatzungen gebunden sei, und damit dies um so einleuchtender werde, hat der Künstler mit Absicht einen Gegenstand der griechischen Mythe gewählt, welchen die Antike schön und angenehm zugleich giebt. Wie sie im Sinn einer vorherrschenden idealen Allgemeinheit der Formen die Erscheinung zur Schönheit erhob, so wusste Rembrandt sie in der lebenskräftigen Erfassung der Idee, in der individuellen Wahrheit zu offenbaren. Nicht auf die Form, sondern auf die Auffassung der Idee der Erscheinung kommt es in der bildenden Kunst an.

Dem Verfall der Kunst, welcher sich vornehmlich von den Formen einer vorherrschenden Idealität herleitet, die man, weil sie, allgemein, auch einem allgemeinern Geschmacke entsprechend waren, noch festhielt, als ihr geistiger Inhalt bereits verloren war, kann nur entgegengearbeitet werden, wenn man zum Urquell des Schönen, zur Natur selbst, wieder zurückkehrt.

## §. 78.

## Nähere Bestimmung der malerischen Naturauffassung des Rubens und Rembrandt.

Da in dem relativen Wohlgefallen, welches die angenehme Form hervorbringt, für die Schönheit noch keine Gewähr zu erblicken ist, sondern nur in der Erkenntniss, die das Wohlgefallen vernünftig macht, so fanden sich diesem gemäss die genannten niederländischen Meister mit naturphilosophischem Tacte veranlasst, in der Art und

Weise der malerischen Auffassung der Erscheinung darzuthun, wie das conventionelle Streben nach dem Angenehmen, bei Ermangelung einer tiefern Erkenntniss, eine Verirrung des Verstandes sei, die den Zweck der Kunst in das Vergnügen setzend (VI.) nur darauf ausgeht, neue Reizmittel zu ersinnen, die von dem Wesen der Erscheinung abführen.

Hatte Rubens, im Gegensatze zu diesem irrigen Streben, durch seine Formen die Kunst der Natur wieder näher gebracht, wodurch man vermeinte, dass sie dem Erforderniss der Idealität nicht entspreche, so sind diese, genauer betrachtet, noch weit von der treuen Nachbildung der Realität durch gewisse vorsätzliche Abweichungen entfernt, in welchen er den Sinn der Naturidee zu verdeutlichen sucht.

Bei der malerischen Darlegung des Organismus der Erscheinung, in der die Intention der einzelnen Theile im Zusammenhang mit dem Ganzen auf eine Weise ausgesprochen ist, dass die Lebensfähigkeit dadurch im höchsten Grade beurkundet ist, vermochte Rubens zugleich der Erscheinung das Totalansehen des Wirklichen zu geben, das durch die sinnvollen Abweichungen, welche instructiv zu einer tiefern Erkenntniss ursächlicher Lebensbedingungen führen, keine Störung erlitt. Dies zu ermöglichen, mussten seine Gestalten einer derbern Wirklichkeit entsprechend erscheinen, wie man sie bis dahin zu sehen in der Kunst gewohnt ist. Aber diese Gestalten sind deshalb keineswegs gemein, wie man irrthümlich glaubt; in ihnen ist vielmehr jene gesunde, rein menschliche Urkraft, die aus den höhern Kreisen der Gesellschaft verschwunden ist, repräsentirt, welche durch Einwirkung verwickelter Culturverhält-

nisse das offene Gepräge des Zweckmässigen verloren, in dessen malerischer Darlegung die Vorzüge des Rubens und Rembrandt vornehmlich beruhen.

Gemein kann unmöglich eine Form genannt werden, in der mit einem deutlichern Ausdruck ihrer Intention zugleich ein Geist sich ausspricht, der ihr eine höhere Bedeutung verleiht. Das Streben des Rubens, die Kunst mehr in sich selbst zu begründen und sie so weniger von den Schwankungen der Ansicht abhängig zu machen, ist ein rein kunstphilosophisches. Sein oberstes Princip ist demzufolge die positive Erkenntniss der Bedingungen des Schönen, von der er malerisch die strengste Rechenschaft giebt, indem er sein Tractament im Sinne des Kolossalen vollführt, weil hier die Bedingungen des Ursächlichen am anschaulichsten werden.

Mit Rücksicht hierauf ist über seine Behandlung des Zarten oder Zierlichen, für das man ihn bei Weitem nicht geeignet hält, ein günstigeres Urtheil zu fällen, als es denjenigen Künstlern zu Theil wird, die das Zarte oder Zierliche nur durch seine Realität ausdrücken, weniger in der künstlerischen Darlegung des Sinnes derselben, den Rubens mit ebenso vielem Geist als reiner Empfindung offenbart. Danach werden endlich auch diejenigen Theile seiner Kunstwerke zu beurtheilen sein, deren Formen, jenen entgegen, gleichsam an das Monströse streifen.

Die Kunstwerke des Rubens und Rembrandt gewähren diesem zufolge, vermöge ihres hohen Grades von Schönheit, ein hohes Wohlgefallen. Aber dieses Wohlgefallen ist das Ergebniss einer tiefern Erkenntniss, wodurch es erst ein vernünftiges geworden. Es besteht nicht in dem

angenehmen Kitzel einer Sinnenreizung, den man jetzt so oft als maassgebend für die Schönheit erachtet.

Die malerischen Principien des Rubens stimmen mit den dichterischen des Shakespeare genau überein, der hier keiner nähern Betrachtung unterworfen werden kann.

## §. 79.

## Rubens' Princip der Bewegung; sein kirchlicher Styl von dem welthistorischen nicht verschieden.

Dass bei einem solchen Tractament der menschlichen Erscheinung endlich ihr psychologischer Theil, im Zusammenhange mit den äussern Bedingungen des Vorwurfs, solcher Stylweise gemäss seine Erledigung finden musste, leuchtet um so mehr ein, als die ganzen Zurüstungen des schöpferischen Genies mit Rücksicht hierauf unternommen und zur consequenten Einheit gelangen. Dasselbe Recht, welches malerisch dem einzelnen Theile widerfahren, musste nothwendigerweise auch auf das Ganze seine Anwendung finden.

Da aber die beabsichtigte Vorstellung der Naturintention durch den Formenausdruck der einzelnen Theile des Organismus erst in der Bewegung gewonnen wird, die Rubens mit solcher Kunst bewerkstelligte, dass er dadurch den Sinn des innern Mechanismus zur Anschauung brachte, so konnte auch das Ganze nicht wohl das ruhige Ansehen gewinnen, wie es diejenigen Kunstwerke erheischen, in welchen die reine Wirkung des Schönen erzielt wird.

Ihm galt es, damit zugleich das Ursächliche desselben an den Tag zu legen, woher seinen Kunstwerken eine strozzende Fülle von Lebenskraft eigen ist, die überall nach Bethätigung drängt. Es lag demzufolge nah, dass die Kirchenbilder unter seiner Hand eine Gestalt gewannen, mit der man mehr das Welthistorische im Gegensatze zu dem Kirchlichen bezeichnet; und das sollten sie auch in Wirklichkeit ausdrücken, da die rationelle Auffassung des Rubens ihn jeden Gegenstand mit gleichem Interesse und gleicher Pietät erfassen liess, dem er durch die Offenbarung seines geistigen Inhalts den Stempel einer höhern Weihe verlieh. Die Erwärmung seines künstlerischen Gefühls konnte unmöglich von dem religiösen Gegenstande als solchem ausgehen, wie dieses in der gläubigen Kunstperiode der Fall bei dem Kirchlichen war; sie wurde bewerkstelligt durch die Erkenntniss des in der Natur überall verbreiteten Weltgeistes.

## §. 80.

## Die Behandlung des Weltgeschichtlichen in der Malerei der Jetztzeit.

In der neusten Zeit hat im Ganzen ein laueres Gefühl für kirchliche Gegenstände die Kunst mehr den weltlichen Gegenständen der Geschichte, insbesondere der vaterländischen, zugeführt, und man will in diesem Aeusserlichen eine Wendung für die Kunst selbst erblicken, die man als eine selbstständige Erscheinung der neuern Zeit weitläuftig hinzustellen bemüht ist, ohne dabei zu erkennen, dass

eben in diesem Streben sich ein ausschliessliches Interesse für ein Gegenständliches bemerkbar macht, das seiner tiefern Bedeutung nach zur Zeit noch nicht wieder erfasst ist.

Der Kunst selber kann aber aus solcher Wendung um so weniger ein Vortheil erwachsen, als dieser nur in der Aufklärung ihrer innern Verhältnisse zu suchen ist, die, wie aus Obigem hervorgeht, ganz unabhängig von der Gattung des Vorwurfs selber sind. Es bleibt für die bildende Kunst ganz gleichgültig, ob sie sich mehr dem kirchlichen Vorwurf oder dem Welthistorischen zuwendet, wenn in dieser Wendung nicht zugleich eine klarere Erkenntniss jener innern Verhältnisse geboten wird, was nicht der Fall sein kann, da ihr geistiger Inhalt derselbe ist und dieser immer nur in derselben Weise hier wie dort offenbart werden kann. Schon im grauen Alterthum hat man weltgeschichtliche Gegenstände bildnerisch behandelt, nur dass man nicht dabei einen so grossen äusserlichen Aufwand machte und durch einen sicherern Trieb vor dergleichen Irrthümern geschützt war.

Zuvörderst stellt sich in der Behandlung der modernen Historienmalerei da der Mangel an kunstwissenschaftlicher Bildung heraus, wo sie sich am geltendsten zu machen vermeint, wie man aus dem Nachfolgenden ersehen wird.

## §. 81.

## Der welthistorische Vorwurf im Verhältniss zum kirchlichen seinem Wesen nach.

Schon zur Zeit des Rubens und früher macht sich der Mangel jenes religiösen Gefühls bemerkbar, das so lang die herrlichsten Werke der Kunst erzeugte, als der klügelnde Verstand noch nicht eigenmächtig das in Frage stellte, was der reine Kunsttrieb mit inniger Wärme erfasste und in Befriedigung seiner selbst zur Vollkommenheit gestaltete.

Dieses Gefühl ist aber nicht das Eigenthum einer einzelnen Confession, durch deren Glaubenserschütterung ihre Kunst in Verfall gerieth; dieses Gefühl ist ein Gemeingut der gesammten Menschheit, das sich nach der Individualität ihrer einzelnen Glieder modificirt, und einem höhern Selbstbewusstsein ist es vergönnt, aus ihm zu jeder Zeit die wichtigsten Resultate zu schöpfen.

Wenn Rubens das Göttliche in dem allgemein verbreiteten Naturgeiste erkannte und dadurch sein Gefühl bis zur productiven künstlerischen Schöpfungskraft entzündete, so ist dieses Gefühl nicht minder ein religiöses. Demzufolge musste ihm jeder Vorwurf als ein religiöser erscheinen, da es ja bei jedem der Offenbarung seines geistigen Inhaltes galt. Der religiöse Vorwurf konnte ihm daher nicht höher stehen als ein welthistorischer, denn beide sind nur ihrer äussern Bedeutung nach verschieden; die Offenbarung des Göttlichen durch die Schönheit in der Kunst stellt sie ihrem innern Gehalte nach ganz gleich,

weswegen jeder Vorwurf auch ein gleiches Interesse bedingt. Dieses Interesse gilt nicht dem Gegenstand, sondern immer nur seinem innern Gehalte.

## §. 82.

## Die Steigerung des dramatischen Affectes bei Rubens eine Nothwendigkeit.

Hatte Rubens sich der Realität so nahe gestellt, so konnte die daraus erwachsene Berechtigung der Affecte, welche, mit Rücksicht auf die zu erzielende Wirkung, der erhabene Styl in den ältern Kunstwerken so gemässigt erscheinen lässt, nicht wohl übergangen werden. Der Ausdruck, oft bis zur krassesten Thatsächlichkeit gesteigert, enthält daher die psychologischen Pointen in eben der Consequenz, wie dies in Hinsicht der Form der Fall, deren Naturintention er in der Uebertreibung verdeutlicht.

Es fragt sich nun, wie ein Künstler, der vermöge seiner malerischen Behandlung die Natur in ihrem eigenthümlichen Ausdruck so mächtig erfasst, um die daraus sich so mannigfach gestaltenden Modificationen des complicirten Organismus in consequenter Folge zur Anschauung zu bringen, den Vorwurf seiner historischen Bedeutung nach handhabt, da ein Meister, der die bildnerischen Probleme so instructiv vor die Sinne führt, unfehlbar auch in diesem Theile der Kunst einen deutlichern Aufschluss gewähren muss, als es bei denjenigen Künstlern der Fall, deren Indifferentismus in dieser Hinsicht trotz des darin enthaltenen feinen Bildnertactes so häufig missverstanden

worden, wie dies aus der oben erwähnten vermeinten Wendung der Kunst zu entnehmen.

§. 83.

## Verhältniss des historischen Vorwurfs zur Schönheit.

Das historische Factum ist nur ein Einzelnes aus einem Ganzen, und selbst dieses Einzelne ist in seiner bildnerischen Darstellung noch beschränkt durch die Darstellungsmittel und durch den einzelnen Moment, in welchen es zu fixiren ist. Die bildende Kunst vermag daher nicht Geschichte zu geben. Aber in ihren Begebenheiten, die in einzelnen hervorragenden Erscheinungen oder Persönlichkeiten und deren Handlungen repräsentirt sind, offenbart sich der Weltgeist, nach dessen nothwendigem Gesetze die von ihm durchdrungene Substanz in dem Kampfe zwischen dem Guten und Bösen ihr Leben beurkundet, das künstlerisch zu bezeichnen der Schönheit entsprechend ist, wenn diese Bezeichnung dem geistigen Inhalte gilt.

Da die Kenntniss der in einem Bilde vorgestellten Handlung oder Begebenheit sonach vorausgesetzt werden muss und die Handlung oder Begebenheit selbst nicht das Wesentliche der bildenden Kunst ist, sondern die Schönheit, so ist auch auf den geschichtlichen Vorwurf, als solchen, kein Nachdruck zu legen, sondern dieser nur so zu fassen, dass er vermöge seiner zu offenbarenden höhern Bedeutung die Schönheit dominiren lasse.

Das vorgestellte historische Factum ist demnach zu seiner allgemeinen historischen Bedeutung zu erheben,

und nur insofern es dessen fähig ist, hat es die Historienmalerei zu wählen, im entgegengesetzten Falle ist es für sie nicht geeignet. Die höhere historische Bedeutung aber liegt in ihrem geistigen Elemente oder in der allgemeinen historischen Idee. Die Idee des Historischen ist der in ihm waltende Naturgeist, dessen Auffassung in dem historischen Vorwurf in demselben Sinne zu bewerkstelligen ist wie die der Schönheit der Erscheinung in der Kunst (X.). Das Factum ist daher in der grossen Physiognomie des Monumentalen darzustellen, weil seine höchste Bedeutung nicht in ihm, sondern in seiner allgemeinen historischen Idee beruht.

Der historische Vorwurf, als äusserer Anlass, von dem sich die Consequenzen des Psychologischen für die Schönheit leiten, ist daher so aufzufassen, dass das Gemüth des Beschauers die Verfassung gewinne, die Wirkung des Schönen in sich aufzunehmen, und dies ist nur möglich durch den allgemeinen Ausdruck der historischen Idee, die dem Schönen identisch ist (§. 64). Wie daher alles Particularistische und Aeusserliche als den grossen Sinn der historischen Idee zersplitternd zu vermeiden ist, so ist in den vorzustellenden Persönlichkeiten, die sie repräsentiren, das urkräftige rein Menschliche aus der Individualität charakteristisch zu erfassen und begeistigt vorzuführen. Das Hauptgepräge eines historischen Bildes ist die grosse Wucht seiner allgemeinen historischen Idee, zu der das einzeln vorgestellte Factum zu erheben ist, im Einklang mit der vorherrschenden Schönheit, die gewonnen wird durch den tiefen Ernst des artistischen Strebens, das ungekünstelt in dem

äusserlichen Vorwurf monumental bezeichnet, was seinem Wesen nach in der Schönheit ausgedrückt ist.

Hieraus erklärt sich, dass schon in der Periode des instinctiven Bildnertriebes die Kirchenbilder, deren Vorwürfe keine andere als historische sind, die Consequenzen in Handhabung des Dramatischen enthalten, welche ein höheres Bewusstsein nur zu bestätigen hat. Dass dies bei Rubens in Wirklichkeit der Fall, geht daraus hervor, dass man, bei aller scheinbaren Prätension des Vorwurfs, ungleich mehr von dem geistigen Inhalte seiner Bilder angezogen wird als von dem Gegenständlichen. Dient jeder Vorwurf an sich, also auch der historische, nur als ein Mittel zum Zwecke der geistigen Offenbarung in dem Schönen der Erscheinung, in deren Behandlung Rubens die Lebensbedingungen malerisch darthut, so verleugnet dieser Meister, bei aller Treue der dramatischen Auffassung, dieses Verhältniss durchaus nicht, so sehr es auch den Anschein hat, dass der historische Gegenstand mehr gemeint sei als sein geistiger Inhalt. Dieser Anschein ist die nothwendige Folge eines so nahen Anschlusses an die concrete Wahrheit, und dass man in der Totalwirkung des Gegenständlichen die Natürlichkeit in keiner Hinsicht vermisst, dient zum Beweise, dass bei dem grossen Umfang der malerischen Veranschaulichung ursächlicher Bedingungen der artistische Werth ihrer einzelnen Factoren richtig gewürdigt worden sei.

§. 84.

## Die Historien- und Kirchenmalerei der Neuzeit.

Rubens, der vermöge seines Styles das Dramatische, als solches, zu erschöpfen schien und dem Welthistorischen dieselbe Wichtigkeit zuerkannte als dem Kirchlichen, hat dadurch vornehmlich beigetragen, dass man in der Jetztzeit, wo man sich durchschnittlich dem Kirchlichen so abhold zeigt, sich mehr dem Geschichtlichen zuwendet. Aber der jetzige Mangel an naturphilosophischer Auffassung blickt in diesem Zweige der Kunst, wo sich der selbstständige Wille des Bildners so bemerkbar macht, nur um so deutlicher hervor.

In einer sorgfältigern Wahl geschichtlich treuer äusserer Mittel und deren zeitgemässer Anwendung so wie durch die oft zur Schau gestellten ausgeklügelten dramatischen Möglichkeiten legt man zur Genüge an den Tag, wie weit man diesem Heros der Kunst nachsteht, den man in dieser Hinsicht gerade zu übertreffen glaubt. Solche Missgriffe, aus Mangel an tieferer Erkenntniss entstanden, dienen nur dazu, den Nachdruck, den man irrthümlich auf den Gegenstand legt, auf Kosten des geistigen Inhaltes, der nur in dem Festhalten des Positiven (VII.) und durch Vermeidung alles Unwesentlichen zu gewinnen, zu verstärken.

Meist nur da, wo man durch einen religiösen Ernst, der den echten Werken der bildenden Kunst in allen Gattungen zum Grunde liegt, vor den Irrthümern eines falschen Wollens mehr geschützt ist, sind in der neuern Zeit sehr

beachtenswerthe Kunstwerke hervorgebracht worden, die eine flache Kunstkritik nach ihrem hohen Kunstwerthe nicht zu würdigen vermochte, indem sie dieselben ihrer Behandlungsweise nach als nicht zeitgemäss bezeichnete. Vornehmlich soll dies von den trefflichen Werken eines Overbeck gelten, weil die jetzigen Kunstforderungen eine andere Art der Auffassung bedingen soll.

Nun ist aber Overbeck weder ein Eklektiker noch ein Nachahmer. Die äusserliche Uebereinstimmung mit den alterthümlichen Meisterwerken ist nichts Anderes als das Ergebniss des harmonischen Verhältnisses der Vernunft und der Empfindung eines Künstlers, der durch ein höheres Bewusstsein, unbeirrt von dem Treiben der Jetztwelt, mit Innigkeit dem reinsten Gefühle Folge leistet. Wenn die Bildung seines Geistes gross genug ist, den vermeinten Fortschritt der Kunst zu vermeiden, so ist es nicht minder die Lauterkeit seines Herzens, in dessen prunkloser Befriedigung das ewig Wahre zum entsprechendsten Ausdruck gelangt, der sich mit Rücksicht auf die subjective Anschauung zu jeder Zeit gleich bleibt.

Mit einer so kindlichen Auffassung der religiösen Gegenstände, die mehr das Gemüth als den Verstand in Anspruch nimmt, ist ein modernes Tractament, das mit Raffinement mehr auf den angenehmen äussern Schein als auf innere Wahrheit gerichtet ist, freilich nicht zu vereinbaren. Aber weder durch Unvermögen noch durch die Bequemlichkeit veranlasst, drückt sich vielmehr in der Auffassung Overbecks die Ueberzeugung aus, dass die christlich-religiösen Vorwürfe so zu behandeln seien, dass der Gläubigkeit, die sie ihrem Grundcharakter nach bedingen, nur die Einfalt wohl anstehe. Diesem gemäss hat sich

Overbeck einer tiefern Kunsterkenntniss nicht verschlossen, sondern seinem religiösen Style gemäss nur vermieden, sie zur Schau zu stellen. Seine Werke, im Geist und der Wahrheit gebildet, lassen den malerischen Ausdruck in Licht, Farbe und Form kaum wahrnehmen, gleich wie dies bei Fiesole der Fall. Mit solcher Behandlung will Overbeck nicht diesen Meister oder einen andern aus der alten Kunstperiode imitiren; in ihm hat nur ein höheres Bewusstsein das Stadium erreicht, in welchem der durch Bedrängung des mit der Zeit sich angehäuften Materials complicirt gewordene Ausdruck die primäre Unbefangenheit wieder gewinnt.

Von diesem Gesichtspunct aus sind die Meister dieser Richtung der Jetztzeit zu beurtheilen, die besonders in München durch einen Cyclus trefflicher Kirchenbilder sich auszeichnen, mit Ausnahme derjenigen, deren Werth durch einen sich geltend machenden überwiegenden Verstandesantheil, der sich schon in ihrer dogmatischen Räthselmacherei zu erkennen giebt, beeinträchtigt wird.

Jener Irrthum einer ausgeklügelten «dichterischen» Abstraction (XVI.), der die Prätension enthält, dass der Beschauer sich mit Dingen befassen solle, die schon ein Poet von gewöhnlichem Schlage oft besser, in seinem Bereich jedenfalls deutlicher giebt, macht sich besonders in den Werken Kaulbachs bemerkbar, dessen ausgeführte Bilder der bildnerischen Wucht ermangeln, die einen solchen Irrthum erträglicher macht und der nur dazu dient, das Gegenständliche mehr als seine Schönheit zur Geltung zu bringen. Weniger fühlbar ist dieser in seinen Cartons, da dieser Irrthum, sich analog in allen

Theilen eines ausgeführten Bildes abspiegelnd, seine Wirkung hier verstärkt zum Vorschein bringt.

In dem Bilde des Thurmbaues von Babylon im Museum zu Berlin ist die Farbe von ihrem Wesen fast so weit entfernt wie die Abstraction von der Schönheit, die in dem Carton dieses Bildes einen bedeutend höhern Grad erreicht hatte. Als das, wofür es sich giebt, ist seine Hunnenschlacht in der Raczinsky'schen Gallerie eben daselbst viel bedeutender und der intendirte Lebensfonds nicht in einer grössern Ausführung und profanen Färbung verschleppt, wozu seine unzweckmässige Farbenskizze (§. 59) verleitete.

Wenn sich inmitten der Jetztzeit durch religiösen Sinn die Kunst wiedergewonnen hat, insofern man die Richtung ins Auge fasst, die Overbeck und Cornelius eingeleitet haben, so kann dies in solchem Umfange von der rationellen, die in Rubens' und Rembrandts Schule zur höchsten Bedeutung bereits gelangt war, jetzt nicht wohl gesagt werden, da diese eine naturphilosophische Anschauung bedingt, welche man durchgehends bei dem einseitigen Streben der Künstler der Neuzeit vermisst. Die schwankenden Ansichten über die Kunsttendenz selbst führen zu Missverständnissen und Missgriffen, die, im Einklang mit einer Wissenschaftlosigkeit stehend, in einem der bedeutendsten Bilder der Jetztzeit wahrzunehmen sind.

Dieses in der Künstlerwelt so viel besprochene Bild ist Lessings Huss, befindlich in der Städel'schen Gallerie zu Frankfurt. Drückt sich schon in der Art und Weise seines Erscheinens eine confessionelle Opposition gegen Andersgläubige aus, so ist schon damit der Mangel an Ein-

sicht bekundet, wie wenig es gestattet sei, die heilige Kunst zu äusserlichen Zwecken, am allerwenigsten sie in parteiischen zu verwenden, zumal wenn der beabsichtigte Angriff einer Confession gelten soll.

Dem grossen Märtyrer der Wahrheit, die sich durch ihn von den der Zeit verfallenden menschlichen Satzungen frei zu machen strebt, ist in diesem Bilde nicht die Confession im guten Glauben ihres Rechtes mit geschichtlicher Würde und jenem Ernst entgegengestellt, den jede tiefere Auffassung eines Factums oder einer Wahrheit erheischt; — der Mann der Wahrheit, dessen moralische Bedeutung nur gewinnen konnte, wenn die seiner Widersacher nicht in Abrede gestellt worden wäre, steht vor einer hoffärthigen geistlichen Partei vor Gericht, die, mit allem Schimmer einer weltlichen Pracht angethan, in einer Weise repräsentirt ist, die am allerwenigsten einem Glaubenskampfe entspricht.

Das geschichtlich so wichtige Ereigniss: die Trennung der Kirche, welches die ganze Christenheit in Bewegung setzt, erscheint so der oberflächlichsten Zufälligkeit preisgegeben; seine Bedeutung wird in einem verkehrten Beginnen, das mit den die äussern Sinne kitzelnden Mitteln prunkt, in einer Auffassung verpufft, die, indem sie sich gespreizt als solche zu erkennen giebt, aller tiefern Anschauung der Verhältnisse entbehrt.

Zu solchen Resultaten gelangt ein Talent in der Jetztzeit, das in Ermangelung einer kunstwissenschaftlichen Erkenntniss es unternimmt, mit dem Schimmer der Illusion den Geist der Erscheinung ausdrücken zu wollen; — in dem geschichtlichen Vorwurf etwas Anderes zu geben als seine allgemeine Idee, die nur in den bedeutendsten

Zügen des Factums monumental zu bezeichnen und von allem Zufälligen zu läutern ist. —

Verfolgt man das Streben dieses Künstlers, das im Anfange mit so grossem Beifall aufgenommen wurde, noch weiter, so stellt es sich nur um so deutlicher heraus, wie die Hemmung seines Talentes vornehmlich in einem irrthümlichen Wollen begründet ist, durch welches sich ein in der Neuzeit so oft bemerkbar machendes bedeutenderes Vermögen im Lichten steht.

Der Zufall wollte es, dass Lessing im Anfang seines künstlerischen Auftretens einen Gegenstand behandelte, dessen Natur eine irrthümliche Reflexion heilsam beschränkte: «ein trauerndes Königspaar.»

Dieser Vorwurf, ohne jede particularistische Beziehung, versetzte durch die Auffassung der allgemeinen Idee des tragischen Factums, das in den höchsten Persönlichkeiten repräsentirt ist, das Gemüth in diejenige Verfassung, die zur reinern Wirkung des Schönen so erforderlich. Die Kunst war durch ein directeres Studium der Realität eben erst wieder in den Besitz der Mittel gelangt, die, wenn sie in der Idee der Erscheinung selbst concentrirt sind, immer zu einem bedeutenden Erfolg gelangen.

Eine würdevolle, ruhige Zuständlichkeit, geboten durch den Gegenstand selbst und ausgeführt durch ein ungewöhnliches künstlerisches Geschick, musste eine bedeutende Wirkung hervorbringen. Aber diese Wirkung stellte sich bald nur als Folge eines glücklichen Tactes heraus, der später durch die Eingriffe einer beschränkten Erkenntniss nur zu bald in andern Bildern gefährdet wurde.

Dieses Werk, mit Enthusiasmus vom Publicum und den Kritikern begrüsst, welche sich mehr in abstracten

Reflexionen ergingen als mit dem Wesen der Erscheinung selbst zu befassen vermochten, bestärkte auf allen Seiten den Wahn, dass ein höheres Bewusstsein im Verein mit einer in der Neuzeit ungewöhnlichen Bildnerkraft zu diesem Resultate gekommen sei, was der Künstler am liebsten selber glaubte und der es sich daher sehr angelegen sein liess, dieses sein Bewusstsein zur Schau zu stellen, wodurch es sich nur allzubald ergab, dass ihm die Ursachen jenes Erfolges völlig fremd geblieben waren. Man sah in dem Elemente der Trauer nicht eine zufällige äussere Veranlassung, die der Grund war, dass man eine spitzfindelnde Action, so wie einen Ausdruck vermied, der in das Gebiet einer Abstraction führt, welche mit dem Geistigen der Erscheinung nichts gemein hat.

Dass die Trauer, als solche, für die künstlerische Darstellung ungeeignet sei, konnte man gerade in diesem Bilde wahrnehmen, dessen Erfolg hauptsächlich einem Kunsttriebe zuzuschreiben ist, dessen richtiger Tact sich eben darin offenbart, dass die höhere Natur in einem würdevollen Zurückhalten die Leidenschaft mässigt, welche, als solche, die Wirkung des Schönen nur beeinträchtigt (§. 65).

Der Kunsttrieb, in der primären Wärme seines Gefühls durch die Klügelung des Verstandes noch nicht unterbrochen, gewann so ein Resultat, das durch beschränkte Erkenntniss nachmals so oft gefährdet wurde, als diese sich mit überwiegendem Einfluss bei der Kunstproduction betheiligte.

Mit Eifer hielt man nun das fest, was man bei dem überaus günstigen Erfolge dieses Bildes für wesentlich hielt und irrthümlich in dem Gegenständlichen suchte,

woran man demzufolge um so mehr haften blieb, als man unermüdlich war, das äussere Interesse dafür zu steigern.

Die Romantik, mit dem abenteuerlichen Apparat alter Rüstkammern angethan, brach besonders aus der Düsseldorfer Schule in einer wahren Fluth von Bildern hervor. Wegelagerer, Raubritter, Burgfräuleins, Edelknaben, ganze Scenen aus Schau- und Ritterspielen, aus Gedichten und Minneliedern wurden mit allem Aufwande einer oberflächlichen Illusion vorgeführt, und wenn man unter den mannigfachen Gestalten der Ritter, Knappen, Pfaffen oder Todtengräber jene stille Physiognomie des trauernden Königs fand, so war man voll des Lobes und überschwenglich in dichterischen Auslassungen, die Alles, nur nicht das Wesen der Sache betrafen.

Das nannte man Historienmalerei, mit der man die ältern Meister übertroffen glaubte, und würdigte sie deshalb kaum noch eines Blickes. War nun in einem Bilde gar noch eine Tendenz für das praktische Leben durch Mord und Todtschlag deutlich ausgesprochen, so fand das Lob keine Grenzen, und selbst Gallerien öffneten derartigen Werken ihre Räume und man nahm keinen Anstand, mit mystificirender Kennerschaft einen der bedeutendsten Moretto's in ihre Nähe zu bringen, der in jeder Hinsicht werth ist den Werken eines Tizian angereiht zu werden (§. 72).

Die Unhaltbarkeit dieses irrthümlichen Strebens stellte sich bald genug heraus. Jenes erregte äusserliche Interesse ist bereits erschöpft und die unbefriedigt gelassene Gefühlsforderung macht sich nur um so geltender.

Der rege Geist der **Franzosen** und **Belgier**, von allen Nationen von den Zeitforderungen zuerst in Bewegung gesetzt und durch den sichern Trieb geleitet, wandte sich den ältern Meistern zu, die bei ähnlichen Collisionen der Vernünftigkeit und der Empfindung durch die Kraft eines höhern Bewusstseins nur in einer kunstphilosophischen Anschauung der Naturverhältnisse für die Kunst endlich diejenige Stabilität gewannen, die sich in den Werken eines **Rubens** und **Rembrandt** ausspricht. So Bedeutendes aber auch bereits auf diesem Wege erstrebt wurde: es fehlt zur Zeit noch diejenige Erkenntniss, welche, wie bei den ebengenannten Meistern, des Zieles und Zweckes stets gewiss ist. Selbst **Gallait** und **Biefve**, welche in ihren Werken «der **Compromiss**» und «die **Abdankung**» so deutlich zu erkennen geben, was der Jetztzeit noththut, lassen das klare Bewusstsein vermissen, was sie über kurz oder lang zu büssen haben werden, wenn sie ihr äusseres Wollen mehr zur Schau stellen als dass sie die Idee der Erscheinung offenbaren, was bereits bei Letzterm der Fall. —

Der bei Weitem grösste Maler der Jetztzeit ist in dieser Richtung der Franzose **Horace Vernet**, ausgezeichnet durch Alles was dem Künstler zur geistigen Auffassung der Erscheinung an sich nothwendig ist. Dass indessen auch dieser Künstler den Gebrechen der Zeit anheimfällt, lässt sich besonders in denjenigen Werken von ihm erkennen, die vermöge ihrer Gegenständlichkeit und bei der Art ihrer Ausführung eine kunstphilosophische Bildung bedingen.

In seinem Bilde der «**Editha, die ihren königlichen Bräutigam auf dem Schlachtfelde zu**

Hastings erschlagen findet», offenbart sich eine Bildnerkraft, wie man sie nur bei den grössten Meistern der frühern Zeit findet. Insbesondere erinnert er in Behandlung des Nackten an Murillo, der, den bolognesischen Eklektikern entgegen, die trefflichsten Eigenschaften der italienischen und niederländischen Meister sich zu eigen zu machen wusste, ohne damit seiner subjectiven Anschauung etwas zu vergeben und damit eine Mässigung verband, die vom oberflächlichen Schein bis zur geheimsten Tiefe der Erscheinung Alles mit der Sicherheit jenes Kunsttriebes umfasst, welche die Gewähr der Lösung aller der Kunst eigenthümlichen Probleme bietet. Nicht minder macht sich in diesem Bilde in einem ungewöhnlichen Grade ein ernstes Studium der Werke des Rubens bemerkbar, und wie er auch nach den Principien dieses Meisters seine Erkenntniss in Hinsicht der Erscheinung an sich zu erweitern suchte, so gedachte er es ihm auch in der naiven gesunden Auffassung des höchsten dramatischen Affectes nachzuthun. Ohne in eine oberflächliche Nachahmung zu gerathen, giebt Vernet mit einem grossen Umfange von Kunstvermögen zugleich zu erkennen, wie hoch er diesen Meister schätzt, dessen Gewalt er in vielfacher Beziehung empfindet. Es muss aber die Aufgabe, welche er sich hier gestellt, als ein Missgriff bezeichnet werden, den Rubens schwerlich begangen haben würde.

Ist der gesunde Sinn Vernets weit entfernt von der oben bezeichneten minneglichen Romantik, so kann der Vorwurf doch den Charakter derselben nicht verleugnen, wodurch es ihm nicht möglich wird, die erforderliche historische Wucht zu gewinnen, indem das Particularistische zu einer zu grossen Geltung gelangt (§. 64). Indessen ist auch

dieses dadurch zu einer höhern Bedeutung erhoben, dass der in einem so hohen Grade gesteigerte Affect die Erscheinung von der unmalerischen Convenienz läutert und das rein Menschliche in urkräftiger Form in einer Weise zum Vorschein kommen lässt, die überall von einer tiefen psychologischen Erkenntniss Zeugniss giebt.

Nicht minder ist das Leben der Materie in Behandlung und Farbe mit einer Empfindung dargethan, die auch in dieser Rücksicht dieses in so vielfacher Beziehung treffliche Werk überall mit wahrer Schönheit erfüllt.

---

# ZWEITER ABSCHNITT.

# SECHSTES CAPITEL.

---

## Die malerische Darstellung der niedern Realität.

### Die Genremalerei.

§. 85.

Nähere Bestimmung der Genremalerei.

Nachdem die bildende Kunst, im Dienste der Religion von dem Wesentlichen der Erscheinung ausgehend, in ihrem harmonischen naturwüchsigen Entwicklungsgange einen höhern Grad der Lebensfähigkeit in ihren Darstellungen erreicht hatte, ward man zugleich inne, dass die Erscheinung schon an sich einen Inhalt biete, dessen geistvolle Darstellung nicht in Widerspruch mit der Kunsttendenz stand (XII.). Es darf daher um so weniger auffallen, wenn schon im Anfang des 16. Jahrhunderts sehr bedeutende Meister ihren künstlerischen Vorwurf aus dem wirklichen Leben entnahmen, ohne damit einen religiösen Zweck äusserlich zu verknüpfen, als bereits viele kirchliche Bilder so tractirt

waren, dass, wenn man sich die Merkmale des Kirchlichen von ihnen hinwegdenkt, solche von den Scenen des wirklichen Lebens nicht verschieden sind.

Solche Darstellungen, welche das wirkliche Leben und Treiben der Menschen, ihre Situationen und Zustände harmlos schildern, geben sich im Verfolg des Zweckes der Offenbarung des allgemeinen Naturgeistes als eine Gattung der höhern Malerei zu erkennen, da sie nur dem Aeussern nach von dieser verschieden ist und wahrscheinlich deshalb Genremalerei genannt wird.

Wie in der religiösen Malerei das Schöne in dem Göttlichen repräsentirt ist; so sucht man in der Genremalerei es in dem rein Menschlichen zu offenbaren, weshalb sie am liebsten in die untersten Schichten der Gesellschaft hinabsteigt, wo die Natur durch ihre deutlicher ausgesprochenen Intentionen der Malerei ein so ergiebiges Feld bietet, ihren Geist zu manifestiren, der das Höchste mit dem Niedrigsten verbindet.

Im grösstmöglichsten Anschluss an die individuelle Wahrheit, begreift die Genremalerei dieselben Consequenzen der höhern in sich, denn die Art und Weise ihrer Naturauffassung gilt auch in ihr immer nur der Idee der Erscheinung.

## §. 86.

## Giorgione und Tizian in Beziehung auf die spätere Kunstrichtung der niederländischen Meister.

Es liegt nah, dass bei denjenigen Meistern, welche die Erscheinung an sich mit derselben Innigkeit auffassen wie

den religiösen Gegenstand, sich auch mehr oder weniger eine Hinneigung zum Pantheismus bemerkbar macht, eine Eigenthümlichkeit, die vornehmlich in Venedig, wo man sich so sehr an die individuelle Wahrheit hielt, besonders in dem genialen Giorgione ins Leben tritt, welcher als der erste Maler in der christlichen Kunst bezeichnet werden kann, der in gleich grosser Vollkommenheit die religiöse und die Genremalerei ausübte, insofern man davon die Darstellung der edleren Naturen in ihrem geselligen Verkehr nicht ausschliesst.

Zunächst in ihm beginnt die Malerei ein positiveres naturphilosophisches Gepräge anzunehmen. Die christlich- oder heidnisch-religiösen Gegenstände seiner Bilder lassen eine Gefühlsrichtung erkennen, die sich nur den rituellen Formen fügt, weil sie der Ausdruck einer Sinnesweise sind, die einen und denselben geistigen Inhalt in sich schliessen, während bei Tizian noch immer ein mehr christliches Gefühl vorherrschend ist, obgleich dieser Meister sich gleich tief in den Geist der Erscheinung der niedern Realität zu versenken weiss.

Diese beiden Meister sind es vorzugsweise, welche zu der Wendung hinüber leiten, die später in den Niederlanden zur höchsten Entwicklung gediehen ist, denn beider Gesinnung drückt sich nach Maassgabe ihrer Eigenthümlichkeit in ihren Werken als mehr rationell aus.

§. 87.

## Die Genremalerei unter dem Einfluss des Rubens und Rembrandt.

Wenn, wie bereits dargethan, Rubens und Rembrandt diese Wendung in der Kunst mit naturphilosophischer Schärfe vertraten und mit klarem Bewusstsein die Bedingungen des Schönen in einer Weise vorführten, die im schroffen Widerspruch mit den italienischen Reizmitteln stand, deren man sich während des Kunstverfalls nicht zu entäussern wagte, aus Furcht damit der Schönheit etwas zu vergeben, so war dadurch die so lang beeinträchtigte Natur endlich wieder zu ihrem Rechte gelangt. Beide Meister, vorzüglich Rembrandt, behandelten absichtlich die höchsten Vorwürfe der Malerei mit den Mitteln, welche das gewöhnliche Leben bot, und wenn sie Anstand nahmen, ihre Formen nach den in Italien üblich gewordenen Schönheitssatzungen zu modificiren, diese Formen vielmehr noch, in der richtigen Schätzung ihrer Vollgültigkeit, im Sinne der Naturintention übertrieben und nichts desto weniger zur Offenbarung des Geistes gelangten, so wurde man um so mehr zur künstlerischen Darstellung der Vorgänge des gewöhnlichen Lebens hingeführt, als bereits der religiöse Glaube, dem früher die Malerei lediglich dienstbar, so sehr erschüttert war.

## §. 88.

## Die höhere Bedeutung der niederen Erscheinung.

Die Consequenzen der Kunst, welche bis zu ihrer höchsten Blüthe sich aus dem religiösen Gefühle entwickelten, treten unter Rubens und Rembrandt in den Niederlanden bei Darstellung der niedern Realitäten in derselben Weise ins Leben, indem das Gemüth des Künstlers durch den Naturgeist der Erscheinung, den man zu offenbaren trachtet, in dieselbe Verfassung gesetzt wird. So macht sich selbst in der Behandlung trivialer Gegenstände eine Pietät und Gewissenhaftigkeit bemerkbar, die, im Verein mit der tiefsten Erkenntniss, von einer hohen sittlichen Kraft Zeugniss giebt, welche solche Wahl als einen naiven Zug erscheinen lässt, der aus der durch eine höhere Meisterschaft wiedergewonnenen unbefangenen Naturanschauung entsprungen, welche, aus Ehrfurcht vor den Naturgesetzen, auf die die Wahrheit beeinträchtigenden Satzungen des conventionellen Anstandes keine Rücksicht nimmt. Die Genremalerei, welche sich der individuellen Wahrheit der Erscheinung möglichst nah anschliesst, um in ihrem eigensten Ausdruck die Idee zu gewinnen, verschmäht nichts in ihrem Bereiche und sucht nichts zu beschönigen, denn nur so vermag sie den wahren Umfang des Naturgebietes nach unten hin in der Weise zu bezeichnen, wie dies in der höhern Malerei nach oben hin geschieht.

§. 89.

## Nähere Bestimmung des Verhältnisses des Gegenständlichen zu seinem geistigen Inhalte.

Dass das Wesen der Kunst nicht in dem Gegenständlichen ihrer Vorwürfe gesucht werden könne, gilt auch von der Genremalerei, weshalb sich in den Meisterbildern dieses Faches dieselbe weise Zurückhaltung in Hinsicht des Aeusserlichen bemerkbar macht, wie dies in der höhern der Fall. Wenn schon die natürliche Verheimlichung des Ursächlichen äusserer Formen in der Bedingung des Genre enthalten ist: mit dem möglichst eigensten Ausdruck der Natur die Idee der Erscheinung zu beurkunden, wodurch sie in einem geringern Grade wahrnehmbar wird, so erscheint es um so unstatthafter, auf irgend eine äusserliche Beziehung oder Situation einen besondern Nachdruck zu legen; denn die Idee (X.) der Erscheinung an sich steht ja ungleich höher. Es geht daraus hervor, wie gross der Irrthum sei, in welchem sich die moderne Genremalerei befindet. Das Streben, durch das Gegenständliche mehr zu interessiren als durch die Kunst, bringt hier dieselben Missstände hervor, auf welche in den andern Kunstzweigen bereits hingewiesen worden; nur wird man dadurch noch unsanfter berührt, dass man, bei dem Mangel an idealer Auffassung, glaubt, das Gemeine gemein geben zu dürfen, ein Uebel, das keineswegs durch die Mittel des äussern Anstandes zu heben ist, sondern lediglich dadurch, dass man den Geist der Erscheinung und die Bedingungen, welche zu ihm führen, schätzen lerne, woraus jenes geläuterte Gefühl

entspringt, das dem Trivialen eine höhere Weihe verleiht, die keinem der ältern Meisterbilder mangelt.

Welche Bewandtniss es nun mit solchen Bildern der Neuzeit habe, die das Ungemach der untersten Volksclasse und Alles was dahin gehört mit grellen Zügen zur Anschauung bringen, ist leicht einzusehen. Mit dem äusserlichen wohlgemeinten Zweck, einer sittlichen Warnung, wird in dem Grade der der Kunst verfehlt, als eben der Nachdruck auf jenem ruht. Die bildende Kunst ist nicht dazu berufen, Moral und Tendenzen zu predigen: in ihrem Zwecke, der Manifestation des Schönen, äussert sie mehr Moral, als ein ungenügender raffinirender Verstand in solchen Bildern an den Tag zu legen vermeint.

## §. 90.

## Der Charakter der Genremalerei.

Im Gegensatz zu der höhern Malerei sucht der Genre die untersten Sphären der menschlichen Gesellschaft auf, um ihr Leben und Treiben in einem höhern Sinne zu schildern, aber nicht, wie dies in den jetzigen Tendenzbildern geschieht, um auf die Unbill des Schicksals und der Zustände hinzuweisen; denn die Kunst ist weise, sie erblickt vielmehr in den Gegensätzen des Lebens eine Nothwendigkeit, weshalb sie das harmlose Fügen der Massen in ihre Dürftigkeit mit Humor darzustellen sucht und selbst jeden Hader der gemeinen Naturen durch ihn mildernd aufzulösen weiss.

Wie der Humor die heitere Aeusserung einer menschlichen Natur ist, der ein tiefer Ernst zum Grunde liegt, welcher sich, durch innere Beschaulichkeit geläutert, gutwillig ins Gegentheil verkehrt; so ist er es vornehmlich, der dem niedern Genre auch äusserlich eine höhere Bedeutung verleiht. Er ist die Weisheit in der Schellenkappe, die das Recht des harmlosen Beisammenseins anerkennt und sich dessen herrschendem Tone in einer Weise fügt, ihn in Harmonie um so erquicklicher zu machen. Der Charakter des Humors ist sonach zugleich der Charakter der echten Genremalerei.

§. 91.

## Der artistische und sittliche Werth der Genremaler.

Erst in dem Genre, unter Rubens' und Rembrandts Einfluss auf das Feinste ausgebildet, ist die Malerei in den Besitz des speciellsten Ausdrucks gelangt, wodurch das Bereich des Malerischen als geschlossen betrachtet werden kann.

Eine grosse Reihe bedeutender Meister gingen aus den Schulen derselben hervor, von denen jeder durch die Originalität seines Geistes ein neues Verhältniss der Wahrheit in oft so wunderbarer Sinnesschärfe zur Anschauung bringt, dass ihre Productionen um so schätzbarer sind, als sie in ihrer Art nur einmal existiren.

Es ist bemerkenswerth, dass sich die Kunst in Italien seit ihrem Verfall zur Zeit noch nicht wieder erholt hat, während sie in den Niederlanden durch die endlich

gewonnene Kraft eines gesteigerten Selbstbewusstseins unter Rubens und Rembrandt zu einem neuen Leben erwachte, indem sie ein offenbareres naturphilosophisches Gepräge annahm, durch dessen Consequenzen sie ihre reine Selbstständigkeit gewann und dem Wesen nach zum völligen Abschluss gediehen ist. Von dem Ritualzwange befreit, erfasste man hier erst die Natur der Erscheinung in ihrem weitesten Sinne und wie aus der Divination scheint der Ausdruck «Genre» hervorgegangen zu sein, in dem man den Zweifel in die Ebenbürtigkeit dieses Kunstzweiges mit dem höhern zu ahnden schien. Dieser ist in der That, vornehmlich in Italien, noch vorherrschend, und man ist im Allgemeinen noch weit davon entfernt, in der Genremalerei und ihren Abstufungen die wichtigen Erfolge des Kunstwissenschaftlichen zu erblicken, das, in Ermangelung einer reinen Gefühlsweise, dem Kunstvermögen die nöthige Stabilität gewährt.

Der innige Verkehr des grossen Rubens mit vielen Genremalern, die, nach der Wahl ihrer Vorwürfe zu urtheilen, der gemeinen Menschenclasse anzugehören scheinen, stellt es heraus, dass hier ein anderes Sachverhältniss zum Grunde liegen müsse, als die abgeschmackten Anekdoten seichter Biographen und Bilderbeschreiber in dieser Hinsicht andeuten.

Ein wahres Kunstwerk kann nur bei völliger Sammlung des Geistes hervorgebracht werden, wozu ein roher Lebenswandel am wenigsten geeignet ist. Wenn nun Bilder, welche zu der Meinung Anlass geben, dass ihr Urheber einen solchen Lebenswandel führe, gleichwohl von einer grossen Sammlung des Geistes Zeugniss geben, so geht daraus hervor, dass diese Annahme im Allgemeinen ein

Irrthum sei. Dass der Künstler an der Quelle verweilen müsse, woraus er seinen Stoff entnimmt, versteht sich von selbst; dies berechtigt aber noch keineswegs dazu, seinem Verkehr einen andern als einen künstlerischen Zweck unterzulegen. Die Genrebilder der niederländischen Meister repräsentiren ihrem geistigen Inhalte nach eine Reihe der edelsten Geister der Kunst. Indem sie das Höchste im Niedrigsten offenbaren, stehen sie mit jenen Meistern auf ganz gleicher Stufe, die das Höchste im Höchsten offenbaren; denn es handelt sich hier nicht um das Wo, sondern um das Wie.

§. 92.

## Murillo und Velasquez.

Dass der Widerspruch, in welchem die Genremalerei mit der höhern zu stehen scheint, nur in dem Aeusserlichen seinen Grund habe, welches, wie bereits gezeigt, für die Bestimmung des Kunstwerthes eines Bildes nicht maassgebend ist, stellt sich sehr bedeutsam auch in dem spanischen Maler Murillo heraus, der, bei aller Strenge seiner religiösen Richtung, den Forderungen der Zeit sich nicht verschliesst, die in den Niederlanden eben so gewaltig als geistvoll ausgesprochen wurden. Wenn dieser Meister den religiösen Gegenstand mit grosser Innigkeit des Gefühls erfasst und im nächsten Anschluss an eine liebenswürdige Individualität der Erscheinung so überaus Vortreffliches in diesem Kunstzweige hervorzubringen wusste, so hinderte

ihn das nicht, das gemeinsame geistige Band, das die gesammte Welt der Erscheinungen umfasst, im ganzen Umfange seiner künstlerischen Bedeutung anzuerkennen, indem er seinen Pinsel mit gleichem Ernst den Darstellungen der Gegenstände aus der niedrigsten Sphäre der menschlichen Gesellschaft widmet.

So ist er es vornehmlich, in welchem sich der Humor als eine Gemüthsäusserung zu erkennen giebt, die mit tiefem, schöpferischem Ernst und wahrer Pietät der niedern Erscheinung, welche ein moderner Witz nicht zur künstlerischen Stufe zu erheben vermag, ihr Recht im vollen Maasse der wahren Erkenntniss angedeihen lässt. Die Zustände inspirirter geheiligter Personen wie die des harmlosen Beginnens südlicher Bettler sind Aeusserungen, in deren Consequenzen er in ganz gleicher Weise zur psychologischen Tiefe der Erscheinung gelangt, um die Schönheit zu offenbaren, durch die jeder Gegenstand der Darstellung sanctionirt wird.

Zu Murillo steht sein bedeutender Landsmann Velasquez, der im Genre gleichfalls ausgezeichnet ist, ohngefähr in demselben Verhältniss wie Tizian zu Giorgione. Seine Vortrefflichkeit hier näher auseinander zu setzen, würde dem Zwecke dieses Buches nicht sonderlich förderlich sein.

## §. 93.

## Die Wirksamkeit des Rubens und Rembrandt im Genrefache selbst.

Wenn das, was man unter Genremalerei versteht, sich in den Bildern Rembrandts, welche einen religiösen Gegenstand behandeln, schon deutlich genug ausspricht, indem er schon hier das Höchste in dem Niedrigen der menschlichen Erscheinung offenbart, so kann es um so weniger auffallen, dass von diesem Meister wie von Rubens, der ein ähnliches Streben hat, eigentliche Genrebilder nur selten gemalt wurden, da ihre grosse Manier, in der sie vornehmlich wirkten, bereits Alles involvirt, was in der Genremalerei zum speciellsten Ausdruck gelangt.

Das instructive Princip des Rubens, bei Ermangelung lehrreicher Erörterungen, welche die Natur der Erscheinung nicht zulässt, diejenigen Theile derselben zu übertreiben, die am wesentlichsten zur Erkenntniss ihrer Idee führen, macht sich auch in diesem Kunstzweige in einem Bilde, befindlich in der Leuchtenberg'schen Gallerie zu München in höchst interessanter Weise bemerkbar. Rubens geht hier selbst noch unter die niedrigste Stufe der menschlichen Erscheinung hinaus, indem er mit dem heitersten Humor verschiedene Thiere in der treffendsten Charakteristik menschliche Handlungen verrichten lässt. In der Verknüpfung des Thierischen mit dem Menschlichen deutet er malerisch auf die enggegliederte Kette der Erscheinungswelt hin, indem er den äusserlich schroffen Gegensatz auf seine wahre Bedeutung dadurch zurückführt,

dass er das Thierische im Menschen seiner Erscheinung nach mit dem Menschlichen im Thiere verbindet. Es möchte wohl kaum in dieser Classe von Bildern Vortrefflicheres und Geistvolleres existiren als es in diesem Bilde geboten wird, und man kann deshalb daraus die Ueberzeugung schöpfen, wie dieses universelle Künstlergenie auch zu dieser Kunstrichtung, in der sich verschiedene Meister auszeichnen, ja lediglich sie vertreten, den Impuls gegeben habe.

Dass der Einfluss des Rubens und des Rembrandt in den Werken der grossen Genremaler nicht so in die Augen springt, liegt zunächst in der grössern Ausführung, welche dieser Kunstzweig seinem eigentlichen Zwecke nach bedingt, wodurch die Principien als solche weniger zum Vorschein kommen und die traditionelle Terminologie sich in den deutlichern Ausdruck des Concreten auflöst.

## §. 94.

## Teniers der Jüngere und Adrian Brower.

Zunächst ist es Teniers der Jüngere, Schüler seines Vaters und des Adrian Brower, welcher sich als ein entschiedener Genremaler auszeichnet. Gleichwie die Züge der Grosseltern oft erst bei den Enkeln wieder zum Vorschein kommen, so machen sich die Principien des Rubens bei diesem Meister geltender wie bei seinem Vater. Ihnen ist es vornehmlich zuzuschreiben, dass seine Bilder in der Manier und Behandlung überhaupt zu einem grossen Abschluss gediehen sind, der trotz des grossen Umfangs von Vortrefflichem, was er in sich fasst, in dem Beschauer so

leicht eine Gleichgültigkeit erweckt, zumal wenn er nicht vermögend ist, einen Kunstreichthum zu würdigen, der nicht mit einem üblichen äussern Aufwand ins Leben tritt. Dieser Abschluss, obgleich eine Folge tiefer Erkenntniss und grosser Virtuosität, ist oft Veranlassung, dass die Leistungen minder bedeutender Talente von jenen dem Bessern vorgezogen werden, denen eine piquante Schwankung interessanter erscheint als ein sicherer Schritt, welcher untrüglicher zur Wahrheit führt. Indessen überdauert der innere Gehalt gediegener Kunstwerke die im Irrthum befangene Kurzsichtigkeit und die wahre Erkenntniss einer der Zahl nach sehr geringen Menge ist hinreichend, sie im Werthe zu erhalten.

Teniers malt Situationen und Vorgänge des gewöhnlichen Lebens, wie sie in Dörfern, Schenken, Wachtstuben u. s. w. vorkommen. Mit grosser Leichtigkeit und einer treffenden Charakteristik weiss er die Erscheinung aufzufassen und mit einer Wahrheit hinzustellen, in deren Anspruchlosigkeit ein hoher Grad von Kunst enthalten ist, welcher oft dadurch übersehen wird, dass die weise Zweckmässigkeit seiner Behandlung, die ihn immer auf dem kürzesten Wege zum Ziele führt, die Schwierigkeit der Darstellung nicht gewahr werden lässt. Den Werth der primären Auffassung im ganzen Umfange seiner Bedeutung erkennend, weiss er die erste Anlage in seinen Bildern so zu bewerkstelligen, dass die möglichst geringste Nachhülfe erforderlich ist, Allem den Stempel der Vollendung zu geben, was selbst von den Bildern gilt, bei denen ein geringerer Grad der Ausführung intendirt ist, deren er viele in einem halben Tage vollendet haben soll. Aber eben auf die Art und Weise dieser Nachhülfe kommt es an, und darin

ist Teniers unübertrefflich, sie ist von ihm lediglich auf die wesentlichsten Theile der Erscheinung gerichtet, in denen die Idee der Formen zu einem deutlichen Ausdruck gelangt. Mit eben so reiner Empfindung als tiefer Erkenntniss vermag er hier oft nur durch wenige Striche und Puncte des Spitzpinsels eine Bestimmtheit zu erzielen, die, da sie hauptsächlich die Idee betrifft, auch das minder Ausgeführte ausgeführter erscheinen lässt; denn es ist seiner Wirkung nach in die Empfindung aufgenommen und bei Behandlung dieser Stellen mit in Anschlag gebracht, wodurch Alles, wie es eben ausgeführt worden, nicht anders gedacht werden kann, ohne die Schönheit seiner Bilder zu beeinträchtigen.

Je nachdem Teniers eine grössere oder geringere Ausführung in seinen Bildern beabsichtigt, weiss er nach Art des Rubens den Farbenauftrag empfindungsvoll zu verstärken oder in einer Weise zu schwächen, dass der Grundton der Leinwand oder des Holzes, worauf er malt, dem eigenthümlichen Leben der vorzustellenden Materie beredtsam das Wort leiht. Sei es ein Theil des lebenden Körpers, ein Kleidungsstück, ein Stück Wand, ein hölzernes Hausgeräth oder ein irdenes Gefäss: in Allem ist trotz aller Tiefe der Erkenntniss, in der unbefangensten, naivsten Auffassung des Ganzen, die plausibele Scheinbarkeit werth gehalten und erreicht.

So wahr auch seine Werke ihrer Totalität nach daher erscheinen: im Einzelnen betrachtet, sind sie von der Realität der Erscheinung oft sehr verschieden, weil es ihm eben mehr auf die Offenbarung der Idee derselben ankommt, die mit den Mitteln der concreten Wahrheit nicht zu erzielen ist. Es muss dem Teniers als ein hohes Verdienst

angerechnet werden, dass er bei der instructiven Darlegung der in den Formen enthaltenen Naturintention, die zur Idee der Erscheinung leitet, der natürlichen Totalwirkung derselben nicht zu nahe tritt. Es hat dies vornehmlich in der stylvollen Zusammenfassung der grössern den Gegenstand treffend bezeichnenden Massen seinen Grund, welche die Erscheinung mit überraschender äusserlicher Wahrheit ins Leben treten lässt. — Dem tiefern Forscher giebt Teniers den interessantesten Aufschluss über dieselbe in den Stellen der auffallendern Unterbrechung gleichartiger Substanzen; daher er gern bei den Gelenken und denjenigen Theilen verweilt, welche die Substanz, gleich wie bei wirklich lebenden Geschöpfen, als eine gegliederte erkennen lässt, um ihren malerischen Sinn desto besser darthun zu können; denn die Art und Weise des Zusammenhanges organischer Körper gewährt hier am deutlichsten eine Einsicht in den Mechanismus desselben, der zur Lebensfähigkeit erforderlich ist. Somit erklären sich diejenigen Vorstellungen von ihm, zu denen er sich getrockneter Fische und anderer Thiere bedient, seiner Phantasie zu entsprechen, die bei dem positiven Zweck einer naturphilosophischen Formenzusammenstellung ein höchst erspriessliches Feld gewährt, wie man bei der von ihm so beliebten Darstellung der Versuchung des heiligen Hieronymus sehen kann, wo er in der humoristischsten Teufelei die sinnreichste Zusammenstellung sowohl in Hinsicht der Formen als auch der Materie erkennen lässt, indem er mit der ganzen Grösse seines Genies das Physiologische der Erscheinungswelt rein malerisch zur Anschauung bringt.

Das Colorit Teniers' enthält nicht weniger grosse Feinheiten, die allem Uebrigen entsprechend sind, was

schon daraus hervorgeht, dass die rohe Natur des Bildungsmaterials mit grossem Geschick bewältigt ist, um dem Prozess der darzustellenden Erscheinung mit dem Lichte desto dienstbarer zu sein. In der so eigenthümlich treffenden Werthbestimmung der Localfarben wird man zunächst auf die Grösse eines Styles hingewiesen, der im Genrefache nur höchst selten in solchem Umfange angetroffen wird, da in letzterm mehr die Empfindung vorherrschend ist. Aber noch ungleich mehr ist die tiefere Erkenntniss dieses Theiles der Kunst dadurch ersichtlich, dass dieser Meister nicht selten in ihm den reinen silbergrauen Ton erreicht, der von Sachverständigen so hoch geschätzt wird, da er, gleich wie der Schmelz der Farbe (§. 34), alle Feinheiten des Colorits in sich schliesst, wenn auch von ihnen nicht speciell Rechenschaft gegeben ist. Eine Hauptbedingung desselben ist die Virtuosität, einem Bilde gleich in der ersten Anlage die grösstmöglichste Vollendung zu geben, vornehmlich insofern sich diese auf die feine Lebensäusserung der Materie durch das Licht, auf Haltung, Stimmung und Harmonie der Farben überhaupt bezieht.

Teniers hat diese Virtuosität in vielen seiner Bilder in hohem Grade dargethan. Sein Colorit ist durchaus keusch; eine Eigenschaft, die nur bei sehr wenigen grossen Meistern angetroffen wird und zumeist die Bilder in dem Grade ziert als in ihnen die Primabehandlung, in wahrer Schätzung ihres Werthes, unangetastet geblieben ist.

---

Adrian Brower geht in seinen ausgeführtern Bildern näher auf die Feinheiten des Colorits ein und erzielt damit

zugleich eine Lebenswärme, die bei Teniers nur da vorkommt, wo seine Selbstständigkeit weniger ersichtlich ist. Während der Letztere unter der Bedingung einer gemässigten Tageshelle zu jenem Tone gelangt, der unter dem Schein des Gewöhnlichen eine weit umfassende Erkenntniss der Lebensbedingung der Erscheinung in sich begreift und sich als solcher nur wenig bemerkbar macht, geht Brower mehr bei abgeschlossenem Licht von einem goldigen Tone aus, vermittelst welchem er bei nur sehr geringer Abwechslung der Localfarben und deren natürlicher Dämpfung eine grosse Kunst in der Haltung entfaltet, die bei seinen weniger ausgeführten Bildern unter dem Anschein eines bequemen Tractaments in der anspruchlosesten Weise eben so viel Scharfsinn als Sicherheit des feinen Gefühls erkennen lässt.

Dieser Ton mit seinen Farbenconsequenzen erinnert zu öftern in eben der Art an den grossen Tizian, wie sein gemessener Farbenauftrag an das Princip des Rembrandt, der durch die ungewöhnliche stellenweise Steigerung desselben die Nothwendigkeit umgeht, durch Beimischung einer hellern zur Localfarbe eine Lichtwirkung zu erzielen, die er der Natur entsprechender durch eine zweckmässige Verstärkung des Farbenauftrags hervorbringt. In der präcisen Bestimmung dieses Auftrags, der einen feinern Farbensinn beurkundet, schliesst sich Brower zugleich den Meistern an, die sich in der Kunst des Helldunkels hervorthun, obgleich sich dieses, als solches, bei ihm nur wenig bemerkbar macht.

Von diesem Meister existiren Bilder, welche sich durch einen hohen Grad der Vollendung auszeichnen. Diesen in seinem ganzen Umfang zu schätzen, gewähren diejenigen

Werke seiner Hand einen commentirenden Aufschluss, in welchen er solche Stellen unausgeführt lässt (§. 31), welche eine deutlichere Einsicht in den Sinn seiner Behandlung gewähren, der in der Nähe des Anschlusses an die Realität der Erscheinung mehr oder weniger verheimlicht ist. Nur in der königlichen Gallerie zu München hat man derartige Bilder gesammelt, was um so dankenswerther anzuerkennen ist, als sie, bei ihrer Unscheinbarkeit, leicht einer Verschleppung preisgegeben sind, die über kurz oder lang ihren völligen Untergang herbeiführt.

Ueberhaupt muss hier darauf aufmerksam gemacht werden, dass die Vorstände vieler bedeutender Gallerien ihrer Verpflichtung in dieser Hinsicht nur wenig nachkommen, indem sie sich nur selten dazu verstehen, derartige Bilder und Skizzen bedeutender Meister zu acquiriren, deren malerischer Werth oft viel bedeutender ist als ihn grossräumige Bilder enthalten.

Die den Brower'schen Werken zum Grunde liegenden Vorwürfe betreffend, welche sich zumeist in den niedrigen Kreisen der Bauern und Soldaten bewegen, deren Zechgelage nicht selten in Raufereien und Todtschlag ausarten, so macht sich, wie schon hieraus zu ersehen, ein gewisses Streben bemerkbar, auch hier schon ein Interesse zu erregen, ohne jedoch die eigentlich malerischen Pointen aus dem Auge zu verlieren. Bei allem Vorsatz der ältern Genremaler, mehr die Kunst um ihrer selbst willen zur Anschauung zu bringen, erscheinen sie mitunter in ihren Bildern wie durch die Noth ihrer äussern Umstände nach einer piquanten Gegenständlichkeit hingedrängt, da nicht immer Kenner, sondern Liebhaber ihre Abnehmer sind. Indess ist immer bei ihnen das Princip vorherrschend, dass

die vorzuführende Handlung nur als ein äusseres Vehikel zu betrachten sei, woran die tiefern Consequenzen zu knüpfen sind, welche zur Offenbarung des Schönen führen, da in der Handlung selbst das Schöne eines Bildes nicht gesucht werden kann. Wie in wahren Meisterwerken es die genaue künstlerische Werthbestimmung der aufgefassten Eigenschaften der Erscheinung ist, welche sie als Meisterwerke erkennen lässt, so erstreckt sich diese Sicherheit der Erkenntniss auch auf das Aeusserlichste derselben, dessen Recht um so weniger übersehen wird, je tiefer das Ganze behandelt erscheint; denn nur in der Erkenntniss des Zusammenhangs der Consequenzen der Erscheinung ist in ihre Tiefe zu gelangen, die sonach zugleich an ein richtig erkanntes Aeusserliche angeknüpft sind.

Wenn nun das Gemeine, das der Schönheit nicht bar, als Gegensatz des Edeln der Erscheinung eine Berechtigung zur künstlerischen Darstellung hat, so kann auch davon das Aeusserliche des Gemeinen nicht ausgeschlossen sein, von dem der Meister kraft seiner tiefern Erkenntniss sich durch äusserliche Rücksicht nicht bewogen fühlen kann, etwas abzudingen; denn ihm kommt es überall darauf an, die Natureigenschaft treffend zu bestimmen, was endlich auch von der Action selber gilt, in deren naiver und unbefangener Auffassung sich das schöpferische Genie des Künstlers zunächst zu erkennen giebt.

Die Sicherheit des Rubens (§. 78), welche in dieser Hinsicht bis zur äussersten Grenze des Möglichen geht, macht sich in ganz ähnlicher Weise bei Brower bemerkbar, und der hohe Grad von Selbstbewusstsein, welcher schon hieraus hervorleuchtet, macht die intime persönliche

Beziehung beider Meister begreiflich, deren äussere Situationen von einander so verschieden sind. Nach Maassgabe ihrer Originalität begegnen sie sich mit ihren Principien in vielen Stücken, wenn man die Modificationen in Betracht zieht, welche durch die Gattung der Malerei bedingt sind, in der sie vornehmlich wirkten.

In einer eigenthümlichen Classe von Bildern ist Brower durch zweckmässige Uebertreibung der Naturformen in gleicher Art lehrreich wie Rubens. Sie ist am deutlichsten ausgesprochen in den Caricaturbildern, deren eigentlicher Zweck darin zu suchen ist, dass sie den Sinn der in den Formen enthaltenen Naturintention in malerischer Weise zur nähern Anschauung bringen. Dass, bei aller derartigen Uebertreibung, die Brower'schen Werke dieser Art einen hohen Grad von Lebensfonds enthalten, dient zu einem klareren Beweise, wie die Macht der Idee die unwahre Form besiegt, da die Idee das eigentliche Wesen ist.

Die Caricaturbilder des Brower haben den ernsten Zweck, den bildnerischen Sinn der Formen und ihr Verhältniss zu einander in der möglichsten Festhaltung der Identität zu verdeutlichen. Er bewerkstelligt dies mit grosser Feinheit in der harmonischen Verstärkung des Charakteristischen, wodurch es ihm möglich wird, auf die tiefern Bedingungen der Formen in einer anschaulichen Weise einzugehen. Das Vermögen, die Erscheinung charakteristisch aufzufassen, findet sich häufig; daher auch das, sie als Caricatur darzustellen; aber der eigentliche bildnerische Zweck, den Brower damit verknüpft, wird um so seltner erreicht, als er jetzt vielmehr in dem Lächerlichen ihrer Gestaltung gesucht wird, in welchem

der Humor, mit welchem Brower derartige Bilder producirt, seine tiefere Bedeutung einbüsst.

In Hinsicht der Wahl und Behandlung der vorzustellenden Action lässt sich, wie schon oben angedeutet, bei Brower dieselbe Sicherheit eines positiven Bewusstseins dessen, worauf es hier ankommt, erkennen. Die Schlemmereien und Raufereien seiner niedern Gestalten sind mit der ganzen Vollgültigkeit des natürlich Factischen rein aus dem Leben gegriffen vorgeführt. Aber diese Zustände sind nur Eigenthümlichkeiten des an die psychische Tiefe geknüpften Aeusserlichen, das derjenige kaum gewahr wird, der den künstlerischen Ernst erkennt, mit dem hier Alles der Schönheit gilt. Wie diese noch bestehen könne, wenn in der trivialsten Erscheinung das Böse in der ungeschminktesten Wahrheit zum Ausdruck gelangt, das hat Brower mit echtem Humor in einem Bilde dargethan, in welchem er den Teufel vorstellt, der einem alten Weibe in den Milcheimer hoffirt. *)

Wer erinnert sich hier nicht der Brockenscene im Faust? In ähnlicher Art verknüpft der trefflichste der deutschen Dichter das Höchste mit dem Niedrigsten, um den Weltprozess in seiner grösstmöglichsten Bedeutung in einem harmonischen Ganzen vor die Sinne zu führen.

Das ist das Grosse grosser Künstler, dass ihre Productionen Alles durch Alles sind. Goethe's dichterischer Genius offenbart im Faust dieses Verhältniss im weitumfassenden Umfang der dramatischen Kunst, wie es der

*) Ein ähnliches Bild dieser Art befindet sich im Privatbesitz zu Berlin, ist aber der Denk- und Empfindungsweise nach, so wie in Hinsicht der Behandlung überhaupt, weit von der Manier des Brower entfernt.

bildende Künstler im beschränktern Raume im Sinne einer universellen Auffassung der einzelnen Erscheinung darzustellen vermag.

## §. 95.

## Adrian von Ostade.

Wenn in der Schule des Rubens das rein Malerische dadurch noch instructiver wird, wie in der Schule des Rembrandt, dass beim Erstern die vorsätzlichen Uebertreibungen, welche auf die Idee der Erscheinung hinweisen, die Intention der Formen deutlicher erkennen lassen, während der Letztere mehr in der Wahl seiner Modelle eine gleiche Absicht an den Tag legt, die er im nähern Anschluss an die concrete Wahrheit selbstredend zur Anschauung bringt; so ist es vornehmlich die Schule von Antwerpen mit ihren zahlreichen Meistern, die unter dem Einfluss des Rubens einen mehr didaktischen Charakter offenbart, wodurch es möglich wird, eine nähere Einsicht in die Principien dieser Meister zu gewinnen, welche man hier den schwankenden Ansichten, die den Kunstverfall herbeigeführt, mit der ganzen Kraft der Wahrheit entgegenstellte, den zähen Irrthum zu bekämpfen, dessen Druck auch in anderer Hinsicht den Geist der Niederländer so elastisch gemacht hatte.

Dieser Charakter des Belehrenden ist auch in der Schule von Holland mehr oder weniger deutlich ausgesprochen, am deutlichsten, wie schon zu öftern gezeigt, in Rembrandt, der als Mittler betrachtet werden kann,

welcher von dem freien Schwung der Begeisterung des Rubens für das Wahre in den speciellen Ausdruck desselben hinüberleitet, durch den sich die holländische Schule so sehr auszeichnet.

Nächst Brower ist es Adrian von Ostade, welcher mit kunstwissenschaftlicher Erkenntniss in seinen ausgeführtern Werken zu diesem Ausdrucke gelangt. Die künstlerischen Absichten, welche den Zerrbildern des Brower zum Grunde liegen, die mehr oder weniger auch in andern Bildern seiner Hand ausgesprochen sind, welche den Zweck derselben nicht so an der Stirn tragen, sind auch bei Ostade wahrzunehmen; doch sind bei ihm die Formen, bei allem Anschein der Uebertreibung, immer noch im Bereich der Möglichkeit festgehalten, während Brower, wie gezeigt, oft vorsätzlich in einzelnen Theilen darüber hinausgeht.

Auch Ostade malte eine Classe von Bildern, in denen das rein malerische Element vorwiegend ist, wozu er eine mehr monströse Natur so geeignet fand, die er mit solcher Feinheit behandelte, dass man nicht allein von seinen Missgestalten nicht unsanft berührt wird, sondern sich vielmehr von ihnen angezogen fühlt; denn das vorherrschende Schöne in ihnen besiegt jeden Widerwillen, welchen sie zu erwecken an sich so sehr geeignet sind. Ostade bestätigt, dass das Schöne an keine ausschliessliche Form gebunden, und beweist zugleich, wie selbst die unangenehme Form kein Hinderniss sei, das Schöne zu offenbaren. In der monströsen Erscheinung erblickte er für das Malerische dadurch ein ergiebiges Feld, dass in ihr die Lebensfähigkeit in ungewöhnlicher Form enthalten, wodurch das Bereich des Möglichen anschaulicher wird.

Wenn die Kunst trotz des verkümmerten Organismus der Erscheinung vermag zur Schönheit zu gelangen, so ist, wie dies in den Ostade'schen Bildern der Fall, mit dieser Möglichkeit zugleich die Gewissheit des Lebendigen dargethan, was den malerischen Werth dieser Möglichkeit steigert; denn die Schönheit ist ein Lebendiges (VII.), das immer an die Bedingungen des Lebensfähigen der Erscheinung geknüpft ist.

Schon Rubens hatte, wie bereits gezeigt worden (§. 78), das Monströse als die äusserste Möglichkeit des Lebensfähigen für malerisch erachtet und auf die Bedeutsamkeit der Formen desselben lehrreich hingewiesen. Bei Rembrandt ist dies durch die so eigenthümliche Wahl seiner Bilder nicht weniger der Fall. Brower erfasste dieses Princip, wie bereits gezeigt worden, durch nähere Ausführung in seinen Zerrbildern, und endlich wird dies durch Ostade im grösstmöglichsten Anschluss an die individuelle Wahrheit zur Anschauung gebracht.

Nur der gereiftesten Kunsteinsicht wie einem echten Humor mit seiner ernsten Basis ist es möglich, derartige Bilder zur reinen Höhe der Kunst zu erheben, die ihrem Gegenständlichen nach so tief stehen.

Die in jeder Hinsicht in seinen Bildern ausgesprochene Dürftigkeit ist von ihm ohne schroffen Gegensatz als eine für sich bestehende Welt behandelt, welche in sich dieselben Consequenzen enthält, wie jeder höhere Kreis der menschlichen Gesellschaft, und indem er vermeidet, auf den zufälligen äussern Unterschied des Höhern und Niedern in der jetzt so beliebten philanthropischen Weise aufmerksam zu machen, schöpft man aus seinen derartigen Werken dieselbe erquickende Befriedigung, wie sie nur irgend ein

Kunstwerk gewährt, das die Schönheit einer höhern Realität zur Erscheinung bringt.

Jenes befreundende Element, das den classischen Kunstwerken eigen, die in stiller, würdevoller Heiterkeit den Beschauer trostreich heranziehen, fehlt auch diesen Bildern nicht, nur dass ihr Gegenständliches diese Wirkung, welche die der Schönheit ist, modificirt äussert. Die Bauernhütte mit ihren cordial harmlosen Insassen von Ostade erweckt trotz ihrer niedern Lebenssphäre ein erbauliches Gefühl der Anheimelung; denn mit seinen Bildern ist nicht das Triviale seiner Gegenständlichkeit gemeint, sondern der auch hier vorhandene geistige Inhalt, in dem das Wesen ihrer Verwandtschaft mit dem Höhern beruht. Ihre Schönheit beurkundet, dass das Triviale als ein reines Naturverhältniss seinem Wesen nach erfasst sei, wodurch es das particularistisch Zufällige verliert, das lediglich der Grund einer Gefühlsstimmung ist, die in einer materiellen Erfahrung der zufälligen Aeusserung des Gemeinen wurzelt.

Es ist dies ein durchgehender Zug aller Genrebilder grosser Meister, der sich vornehmlich bei Ostade so bedeutsam zu erkennen giebt, da er grundsätzlich die an sich widerwärtige Erscheinung in das Bereich seiner Darstellungen mit hineinzieht, um desto instructiver die Macht der Kunst zu erkennen zu geben.

Das Gepräge des rein Malerischen haben alle Theile der Ostade'schen Bilder dieser Classe, nach Maassgabe ihrer eigenthümlichen Verhältnisse, welche dadurch ihre künstlerische Bedeutung erhalten.

Wenn die Hülle des Bettlers ursprünglich für seine Gliedmaassen kein passendes Kleidungsstück war, weil er

es nur einem günstigen Zufall zu danken hat, so werden seine Falten, Risse und Fetzen, die durch einen längeren Gebrauch und die Eigenwilligkeit der Körperform entstehen, nur um so interessanter; denn im Gegensatz zu dem Formlosen kommt die Form zu einer um so grösseren Geltung, und jeder Flicken und jedes Loch ist zu ihrer Bestimmung behülflich. In ähnlicher Weise verhält es sich mit der Oertlichkeit, wohin Ostade seine Vorstellungen verlegt. Am liebsten sind ihm bei derartigen Bildern die ärmlichen Dörfer mit ihren verfallenen Hütten. Die Letztern erhalten unter seiner schöpferischen Hand eine Gestalt, die, als Caricatur der Gebäulichkeit, den architektonischen Sinn um so anschaulicher macht. Die Art und Weise der Behandlung der Theile, die zum Schutz und Trutz gegen die Einwirkung der feindlichen Elemente dienen sollen, deren vernichtende Kraft hier so beredtsam ins Leben tritt, gewährt eine Einsicht in die ursächlichen Bedingungen, die das Verhältniss des eigenthümlichen Bedürfnisses, der Mittel ihrer zweckmässigen oder unzweckmässigen Verwendung deutlich erkennen lassen. Immer ist es das richtige Gefühl fürs Schöne, dessen Tact um so richtiger durch die organischen Theile eines künstlerischen Ganzen schwingt, je tiefer die Erkenntniss das Wesen erfasst, das sein Gepräge auch den Stellen aufdrückt, bei denen das Selbstbewusstsein des schaffenden Künstlers suspendirt ist.

In Hinsicht der Ausführung selbst bekundet Ostade dieselbe Sicherheit eines positiven Wollens. Eine möglichst grosse Vollendung ist auf Form und Farbe im weitesten Umfange der Bedeutung gerichtet, und wenn weder der eine noch der andere dieser Theile sich selten mehr wie in der Natur, der Totalwirkung nach, bemerklich macht, so dient

dies nur zum Beweise, wie genau der artistische Werth der vielen Factoren seiner Ausführung von ihm bestimmt worden.

Indem er jedem einzelnen Theile der Erscheinung nach Maassgabe seiner Eigenthümlichkeit die Lebensbedingungen abfühlt und ihnen empfindungsvoll zu genügen strebt, wendet er auf die untergeordnete Realität dieselbe Sorgfalt, wie auf das, worin das Leben deutlicher ausgesprochen ist; denn ihm gilt es dem geistigen Gesammtfonds seiner Bilder, der vornehmlich darin besteht, dass der geringste Theil der Erscheinung ein Analogon des Ganzen ist, woher es kommt, dass er gerade an solchen mit gesteigertem Interesse verweilt, die an sich nur wenig bieten. Dieses Wenige, das er in diesem Sinne zu gewinnen sucht, verschmäht er um so weniger, als es in der Kunst nur selten zu seinem speciellen Rechte gelangt, weil ein anderer Styl es in der Regel mehr summarisch in sich begreift. Auf diese Weise kommen durch Ostade höchst interessante Wahrheiten zu Tage, die den Kunstwerth seiner Werke wesentlich erhöhen. So wird es ihm möglich die Verschiedenheit des Gleichartigen festzustellen, wenn deren Aeusseres nur um ein Geringes von einander verschieden ist, selbst wenn es sich dicht neben einander befindet, wo ihm der erläuternde Zwischensatz fehlt. Es setzt dies eine genaue Erkenntniss der innern Bedingungen des materiellen Unterschiedes voraus, da es auch alsdann noch der Fall, wo die Localfarbe kaum eine Unterscheidung möglich macht.

Grosse Anstrengung erfordert es oft in seinen Bildern, das aufzufinden, was man Zeichnung nennt; es ist dies ein feiner Zug derselben, der sie der Natur näher bringt, denn auch diese, deren Formen nicht immer wahrnehmbar

begrenzt sind, hat keine Zeichnung. Ihrem Verschwimmen in das Zunächstliegende liegt eine Gesetzlichkeit zum Grunde, in deren artistischer Folgeleistung sich die Zeichnung, d. h. die Grenze der Form, von selbst ergiebt. So entsteht der natürliche Grad der Weichheit oder Härte in allen Theilen seiner Bilder, die in jeder Hinsicht dieselbe Sorgfalt der Betrachtung und eine überaus natürliche Mässigung der Wirkung des Ganzen und seiner Theile zu erkennen geben. In der richtigen Schätzung von seinen Theilen, die unter andern als den gewöhnlichen Umständen ihre Natur verläugnen, erinnert Ostade zum öftern an Rembrandt, dem er auch in der Art des Vortrags nahe steht; insbesondere hat er mit ihm die grosse Eigenschaft des Vorurtheilsfreien gemein, die das Feld der Fruchtbarkeit der reichen Natur gegenüber so sehr erweitert, so eng auch seine äussere Begrenzung sein mag. Daher kommt es auch, dass man in seinen Werken von dem Kunstregelmässigen nur wenig gewahr wird. Wie er aus Naturtreue die conventionelle Zeichnung vermeidet, um die Grenze der Formen nur um so genauer zu bestimmen, so schliesst er sich auch in Hinsicht der Haltung, der Stimmung und des Helldunkels den geheimen Lebensbedingungen so eng an, dass er in der Gesammtwahrheit seiner Bilder auch das räthselhafte Ansehen der Natur gewinnt, dessen artistische Bedeutung der Styl in der ungewöhnlichen Lösung seiner Kunstprobleme anschaulich macht.

Ostade hat auch viele treffliche Bilder gemalt, die nicht gerade den extremen Gegensatz der höhern Realität behandeln. In ihnen machen sich die erörterten Eigenschaften dieses Künstlers nach Maassgabe des Vorwurfs mehr oder weniger bemerklich, und ein unübertrefflicher

Humor, der sich in den meisten seiner Werke kund giebt, deutet schon dem Aeussern nach auf einen Geist hin, der sich im strengsten Ernste in die tiefste Tiefe der Erscheinungswelt zu versenken vermag, ihre Aussenseite als einen integrirenden Theil derselben mit wahrer Kunst zur Anschauung zu bringen.

Ostade ist ein Deutscher, der mit Brower bei dem Portraitmaler Franz Hals in einer Zeit, wo man für den Werth der concreten Wahrheit so sehr begeistert wurde, in die Lehre ging. Das Vermögen, im engsten Anschluss an die Individualität der Erscheinung die Idee derselben zu offenbaren, konnte nur in einer Schule einen entsprechenden Vorschub erhalten, wo der Lehrer zunächst seine Forderungen nach der Eigenthümlichkeit seiner Schüler bestimmte; denn nur so wird eine der wesentlichsten Bedingungen der bildenden Kunst, die Originalität, erzielt. Zieht man in Betracht, wie wenig Uebereinstimmendes sich in der Manier des Brower und Ostade mit der ihres Lehrers findet, und das Ueberkommene in der Regel auch dann noch bemerklich ist, wenn der Schüler mit seinem Lehrer wechselt, so ist man zu dem Schluss berechtigt, dass Franz Hals auch als Lehrer ein grosses Verdienst habe. Solche Selbstverleugnung beurkundet einen hohen Grad von geistiger Bildung, aus der sowohl Brower als auch Ostade jene Erkenntniss schöpfen konnten, die nachmals in ihren Werken so erspriesslich ins Leben tritt.

## §. 96.

## Jan Steen.

Jan Steen entfernt sich, bei aller seiner Vortrefflichkeit, von den stabilen Principien der eben abgehandelten Genremaler schon dadurch, dass sein Humor mehr oder weniger durch die Art des Komischen, welches nicht selten in seinen Bildern vorherrscht, von dem bedeutsamen Ernst einbüsst, der als ein wesentlicher Grundzug der bildenden Kunst festzuhalten ist (XV.), und so kann es nicht fehlen, dass die in seinen Werken vorgestellte Handlung einen dominirenden Charakter annimmt, während dieser doch lediglich der Schönheit zukommt.

Wie in Ermangelung eines positiven Bewusstseins, hält indess ein richtiger Tact, als Eigenthum einer bedeutenden Kunstperiode, diesen Künstler noch in so weit in den angemessenen Schranken, als sein Humor noch nicht in ein abstractes Witzspiel übergeht, das in der neusten Kunstrichtung des Genre so gäng und gäbe ist, und vornehmlich mit Hogarth beginnt, dem es, bei aller Geschicklichkeit, nicht gelingen wollte, seinen Werken einen ächten Kunstwerth zu verleihen, indem sie ihren Zweck nicht in die Schönheit, sondern in die philanthropische Tendenz der Warnung gegen die Unsitte setzen; ein Irrthum, in dem die principlose Kunst durch die eben so äusserliche als witzige Erklärung des gelehrten Lichtenberg noch mehr bestärkt wurde.

Bei der Wahl und Handhabung des zu behandelnden Vorwurfs geht Jan Steen schon mehr auf die Zustände

und Verhältnisse des geselligen Lebens der untern Volksclassen ein, die ihrer primären natürlichen Bedeutung entfernter liegen, und die Verschmitztheit, welche nicht selten dabei hervorblickt, würde die Lauterkeit der Kunstabsicht sehr in Frage stellen, wenn er sich bei alle dem nicht mit so grosser Pietät in die Tiefe der Erscheinung zu versenken wüsste, wodurch das gerechtfertigt erscheint, was unter andern Umständen als verwerflich anzusehen wäre.

Auf Jan Steen scheint Adrian Brower, wie aus seinen weniger ausgeführten Werken hervorgeht, nicht ohne Einfluss gewesen zu sein, der vielleicht deshalb von Mehreren als sein Lehrer angegeben wird. Indessen existiren auch Bilder von ihm, die mit einer überaus sorglichen und speciellen Ausführung behandelt sind, und sowohl deshalb als auch in Hinsicht der Art und Weise des Farbentractaments sehr an Gerard Dow, der unten abgehandelt wird, erinnern, welchem er manchmal bis zum Verwechseln nahe steht. Nur ist es eben die Wahl und Auffassung des Gegenständlichen, woraus zunächst der Fingerzeig für die verborgenen Unterschiede beider Meister erwächst.

## §. 97.

## Gerard Dow in Beziehung auf die artistische Bedeutung des grössten und kleinsten Raumverhältnisses.

Bei der geringen Meinung, welche man im Durchschnitt von der Tendenz der Genremalerei hat, hat sich auch die Meinung festgesetzt, dass für diesen Zweig der Kunst

nur ein kleines Raumverhältniss für ihre Darstellungen geeignet sei, indem man ihr Streben im Vergleich zur Darstellung der höhern Realität für so geringfügig erachtet, dass die Prätension, welche sie zu machen habe, schon in dieser Art ausgesprochen werden müsse, obgleich sehr bedeutende Meister, unter diesen ein Velasquez und Murillo ihre Genrebilder meist lebensgross ausführten, von denen gleichwohl kleine Bilder der Heiligengeschichte existiren, welche zur Genüge darthun, mit welcher künstlerischen Feinheit sich diese Meister auch unter solchen Umständen zu bewegen wussten. Die vorgefasste Meinung erblickt auch darin mehr Willkür als Absicht oder richtigen Gefühlstact, den das hohe Vermögen das Schöne zu offenbaren mit sich führt.

Wenn ein praktischer Zweck ein kolossales Maass für Kunstwerke nothwendig machte, so wurde man auch bald gewahr, dass man sich dabei noch anderer Mittel als der gewöhnlichen bedienen müsse, wenn das Vermögen und die Erkenntniss, welche sich in kleinern Verhältnissen bewährten, in den ungewöhnlich grossen nicht unerspriesslich werden sollten.

Man hob diesem zufolge das Ursächliche der Formenwirkung in dem Grade hervor, dass der Schönheitsfonds, der an die Lebensbedingung der Erscheinung geknüpft ist, nichts von seiner Kraft einbüsste, welche zu erreichen der Künstler sich gedrungen fühlt gewisse Uebertreibungen und Modificationen ins Leben treten zu lassen, die von der concreten Wahrheit oft sehr abweichend sind. Es ist demnach ein solches Kunstwerk kein in allen Theilen gleichmässig vergrössertes natürliches Verhältniss der darzustellenden Erscheinung, sondern die zu offenbarende Schönheit er-

heischt hier Bedingungen, die von einem um so grössern bildnerischen Interesse sind, als der lebendige Sinn des Räumlichen dadurch zu einem noch grössern Verständniss gebracht wird. Weder der praktische Zweck noch der behandelte Gegenstand bestimmen den Werth solchen Verständnisses, der sich lediglich in der Behandlung zu erkennen giebt; denn beides sind nur äussere Anlässe, an welche die Kunst ihre innern nothwendigen Consequenzen knüpft, um zur Schönheit zu gelangen, die kein ausschliessliches Eigenthum einer einzelnen Erscheinung ist. Es geht daraus hervor, dass der Gegenstand an sich der Kunst keinen Zwang auferlegt, in einem bestimmten räumlichen Maasse der Darstellung zu beharren; denn die Kunst meint mehr sich selbst als den Gegenstand ihrer Behandlung, und wird kraft ihres Styles dadurch erst eine freie.

Wenn nun Murillo und Velasquez den Gegenstand des Genre fast ausschliesslich in Lebensgrösse tractiren, während sie zum öftern den seiner Realität nach höher stehenden Gegenstand im kleinen Raume geben, so offenbart sich darin nicht weniger jener Zug der grossen niederländischen Meister: die durch falschen Schönheitsbegriff in das Proletariat hinabgedrückte niedere Realität wieder zu ihrem Naturrecht zu erheben, was ganz im Einklang mit der Geistesrichtung einer Nation stand, durch die sie sich selber frei zu machen wusste. Beide Meister fanden, dass, wenn es angemessen erscheint einen in einer höhern Realität enthaltenen grossen Inhalt auch gross auszudrücken, es eben nicht unangemessen sei, denselben Inhalt, den auch die niedere Realität in sich schliesst, im gleichen Maasse zur Anschauung zu bringen, ja, es ist dies um so nothwendiger, wenn es, wie

in der durchgehenden Stylweise der Spanier, mehr auf die Wahl des geistigen Gesammtfonds als auf malerische Darlegung des Einzelnen abgesehen ist; denn in der niedern Realität ist er weniger deutlich ausgesprochen.

Auch Jan Steen und mehrere andere niederländische Genremaler gingen oft über das im Durchschnitt wahrzunehmende kleinere Maass ihrer Bilder hinaus. Dass nun aber meist ein geringerer Raumumfang bei dem Genre beliebt wird, hat seinen folgenden Grund: den Niederländern war es um den zu offenbarenden Geistesfonds der Erscheinung nicht allein zu thun; sondern indem sie die Kunst auf die Kunst selber richteten, kam es ihnen zugleich auf die Art und Weise an, wie dahin zu gelangen sei, weshalb sie malerisch von Allem Rechenschaft gaben, wodurch, wie bereits oben gezeigt, vorzüglich die Richtung des Rubens einen didaktischen Charakter angenommen hat, der in der Schule von Antwerpen bei fast allen Meistern hindurchgeht. Die Schule von Holland, welche in wesentlicher Uebereinstimmung mit diesen Principien auf das Speciellste in die Naturverhältnisse einzugehen strebte, fand sich demgemäss veranlasst, zunächst auch ihr Augenmerk auf das Verhältniss des räumlichen Maasses zu richten, welches für die Ermittelung der speciellen Wahrheit geeignet sei, denn nach ihm fasst der Styl ihre Kategorien zusammen, mit denen eine Identität erzielt werden soll. Mit dieser Identität ist sie selbst nicht allein gegeben, sondern noch andere Verhältnisse, in denen sich das Bereich des Malerischen erweitert; denn wie das Grosse in der Kunst nicht ein in allen Theilen gleichmässig vergrössertes Kleine ist; so ist das Kleine in ihr nicht ein in allen Theilen gleichmässig verkleinertes Grosse.

Es ist demnach nicht als eine sinnlose Willkür anzusehen, wenn Gerard Dow, in Rembrandts Schule gebildet und in seinem Streben bestärkt, das malerische Verhältniss der Erscheinung im möglichst kleinsten Raume zur Anschauung bringt. Bei ihr handelt es sich nicht um die gewöhnlichen Wahrheiten, die in der Miniaturmalerei meistens zum Vorschein kommen, in der man vermeint auf den Styl verzichten zu können, weil man hier nur wenig von ihm gewahr wird. Für Gerard Dow ist das so sehr beschränkte Raummaass kein Hinderniss, darin die ganze Grösse der Kunst zu entfalten. In ihm löst er ein wichtiges Kunstproblem, das unter andern Verhältnissen als den von ihm angenommenen nicht gelöst werden kann. Dieses Problem ist: das Wesentlichste der Erscheinung möglichst in dem Wesentlichsten zur Anschauung zu bringen, was bei einem grossen Raumverhältniss nicht möglich, wo nach Maassgabe desselben auch das minder Wesentliche eine ganz andere Berücksichtigung erheischt als hier. Daher kommt es, dass in seinen Bildern ein Reichthum von neuen Wahrheiten enthalten ist, der noch viel überraschender wäre als es der Fall, wenn nicht bereits Rembrandt in seinen kleinen Bildern den Blick dafür eröffnet hätte. Zwei derartige Bilder enthält die Gallerie des Berliner Museums Nr. 805 und 806. Der auch hier noch so beredtsame wie hinreissende Vortrag Rembrandts löst sich bei Gerard Dow in den deutlichsten Ausdruck einer ans Unglaubliche grenzenden Ausführung auf, und wenn man bedenkt, wie leicht bei solcher Behandlung die Erkenntniss in eine vorlaute That übergeht, so ist es besonders die ruhige und sichere Mässigung, die sich naturgetreu parallell durch alle Theile seiner

Bilder zieht und vorurtheilslos zu den interessantesten Erscheinungen führt, die seine Werke so bewunderungswürdig macht.

Wenn es dieselbe Kunst erfordert, die Erkenntniss des Ursächlichen mit voller Kraft in einer kolossal darzustellenden Erscheinung ins Leben treten zu lassen; so erfordert es nicht weniger Kunst, diese Kraft, in Erkenntniss ihrer selbst, zweckmässig zurückzuhalten, um überall jenes Leben und Weben, das durch diese Mässigung bedingt ist, zu beurkunden, das von ihm im Sinne des Universellen ausgesprochen ist, wofür, wie er zeigt, kein Raum zu klein ist.

Wie die geometrisch richtige Form in seinen Werken das Ergebniss der in ihrem Wesen erfassten individuellen Erscheinung selbst ist; so giebt sich seine Färbung als eine prozessualische Action des Lichtes mit der Materie zu erkennen. Sein Helldunkel negirt, bestätigt und übertreibt die Eigenschaften der Erscheinung in so sinnreicher Weise, dass man schon hieraus die Ueberzeugung schöpfen kann, zu welcher Bedeutung auch unter solchen Umständen der Styl die Erscheinung zu erheben vermag.

Im Vergleich zu feinen Daguerreotypbildern wird es vornehmlich durch G e r a r d D o w s Werke anschaulich, wie weit diese den letztern nachstehen, da der dort in der starren concreten Wahrheit gefangene Geist hier in Erkenntniss der l e b e n d i g e n I d e e mit der ganzen Kraft der Kunst von seinen Banden befreit ins Leben tritt.

## §. 98.

## Gerard Terburg.

Von nicht geringerm Interesse als Gerard Dow ist Gerard Terburg, dessen Darstellungen sich meist dem geselligen Verkehr der höhern Stände zuwenden, und dessen Ausführung der des Dow wenig nachgiebt. Schon in Hinsicht der darzustellenden Action macht sich bei diesem Meister eine Sicherheit des künstlerischen Wollens bemerkbar, welche sich, bei näherer Prüfung, in jeder Beziehung in seinen Bildern zu erkennen giebt, und im Verein eines auf das Feinste ausgebildeten künstlerischen Vermögens seinen Werken jene Ruhe verleiht, die als ein Kriterium ihrer lebensvollen Tiefe gelten kann.

Im Vertrauen auf seine bildnerische Kraft, erfasst Terburg die erste beste Situation des menschlichen Lebens, ohne sie als etwas Anderes wie eine der äusserlichen Consequenzen der Erscheinung zu betrachten. Indem er schon hier ein richtiges Maass zu halten weiss und in der Behandlung des indifferenten Zuständlichen einen feinen Blick für die stillen Beziehungen, an denen das Leben, aus dem er schöpft, so reich, beurkundet; so hat er dadurch zu manchen Irrthümern bei Solchen Anlass gegeben, die ein Bild nicht nach seinem innern künstlerischen Werth zu beurtheilen wissen, sondern sich mehr an seine äussern Beziehungen halten. Indess geht schon daraus die Vortrefflichkeit dieses Meisters hervor, wenn Männer von Geist schon hier eine Befriedigung finden, deren Blick sich nur für das Aeusserliche der Erscheinung zu bilden vermochte;

denn es dient dies zu einem Beweise, dass dieses Aeusserliche, wie indifferent es auch erscheint, als ein integrirender Theil des reichen innern Lebens behandelt sei.

Terburg ist die gleichgültige Situation der Erscheinung die beziehungsreichere für die malerische Darstellung, weil jede Handlung, die im Bilde in einen einzelnen Moment fixirt ist, den Charakter nur einseitig zeigt, während die treffend dargestellte Situation, wie gleichgültig sie auch sei, um so mehr bezeichnende Lebenszüge nach aussen hin offenbart, je treuer sie aus der eigenwilligen Wirklichkeit geschöpft ist. Daher kommt es vornehmlich, dass der von ihm dargestellten Situation leicht eine Bedeutung untergelegt werden kann, an welche dieser Künstler um so weniger gedacht hat, als sein Streben hauptsächlich auf das Wahre der Erscheinung selbst gerichtet ist, dessen Ergründung nur auf positivem Wege möglich ist.

Die sogenannte «väterliche Ermahnung» dieses Meisters sollte sicher keine väterliche Ermahnung sein. Es würde nicht schwer halten, für alle seine übrigen Werke ähnliche Benennungen zu finden, da sie alle den Stempel einer feinen Charakteristik tragen, für die eine derartige Bezeichnung leicht möglich ist, deren Bedeutung für einen solchen Künstler viel zu beschränkt ist. Dieselben Principien, welche sich in dem genannten Bilde, befindlich in der Gallerie des Museums zu Berlin, bemerkbar machen, enthält auch die von ihm so vortrefflich gemalte «Schleiferwerkstatt» ebendaselbst. Wer denkt bei der grossen Schönheit dieser Bilder an dergleichen Aussendinge? Nicht sind diese Bilder so schön, weil ihr Aeusseres so treffend dargestellt ist; sondern weil sie schön sind, ist ihr Aeusseres treffend dargestellt.

Auch Terburg ging in einem Genrebilde der Pinakothek zu München über das im Durchschnitt herrschende kleine Raumverhältniss bedeutend hinaus. Es ist hier nicht etwa das Gegenständliche, das als das Maassgebende zu betrachten ist — denn dieses ist in vier Figuren mit jenem grundsätzlich festgehaltenen Indifferentismus dargestellt, — sondern der Styl ist es, der, in tiefer Erkenntniss des Ursächlichen, durch grössere Entfaltung der Lebensbedingungen die Schönheit der Erscheinung zu offenbaren strebt. Dieses Bild ist in jeder Hinsicht als eins der bedeutendsten Kunstwerke zu bezeichnen, und übt wegen seines grossen Lebensfonds eine wahrhaft magnetische Kraft auf den Beschauer aus.

Unter der Bedingung einer mässigen geschlossenen und gedämpften Tageshelle, in der Terburg seine Werke vollführt, behält er zugleich den Vortheil in Händen, die Totalwirkung der darzustellenden Erscheinung naturgemäss steigern zu können, wobei er mit derjenigen Mässigung verfährt, die nothwendig ist, wenn es sich um die Wahrheiten handelt, die, als die feinern, in effectuirten Bildern, wo die Gegensätze so schroff gegen einander gestellt sind, nicht so bemerkbar ins Leben treten können. Bei der ruhigen Darstellung solcher Feinheiten, welche die einfachsten Mittel erheischen, gewinnen selbst die reichsten Farbenmodificationen leicht das Ansehen einer gewissen Monotonie. Diese zu unterbrechen fühlt sich Terburg veranlasst, eine Farbe zu wählen, die eigentlich für die Malerei die ungefügigste ist, weil sie durch ihre Vorlautheit leicht alles Uebrige überstimmt. Diese Farbe ist das Scharlachroth, dessen Behandlung ihm zugleich Gelegenheit giebt, den malerischen Sinn des schroffen Gegensatzes kunstvoll an den Tag zu

legen, ohne den berührten Uebelstand zu erzeugen. Wie bei einem beständigen Geflüster es einem wohlthut mitunter ein lautes verständlicheres Wort zu vernehmen; so verleiht diese Farbe den Terburg'schen Bildern eine um so heilsamere Wirkung, als er ihre grelle Natur zu mässigen und den verschiedensten Umständen anzupassen weiss, ohne dabei ihre eigenste Natur in Gefahr zu bringen.

Dass die Gesetze der Haltung nicht lediglich in einer leicht zu erzielenden Abdämpfung der Farben beruhen, was nur eine einzelne Wahrheit der Haltung ist, beweist Terburg am deutlichsten, indem er die Gesetzlichkeit derselben auf die rothe Farbe in Anwendung bringt. An den rothen Gardinen und Teppichen der hinter einander placirten Möbel in mehreren seiner Bilder weiss er diese durch die mit der Schärfe seines Farbensinnes erkannten Modificationen nicht nur wahr abzusetzen, sondern das Ganze der Hauptstimmung so richtig unterzuordnen, dass, was unter solchen Umständen so leicht geschieht, diese Farbe auch nichts von dem Wesentlichen ihres Charakters einbüsst.

Trotz einer sehr grossen Ausführlichkeit wird Terburg, durch die Bedächtigkeit seines Styles geschützt, nie kleinlich, und mit dem Wohlbehagen eines gesunden Sinnes und einer lauteren Empfindung weiss er der Natur gegenüber sich im gemessenen Kunstschritt der Wahrheit so zu nahen, dass er zuletzt bis zu ihrer oberflächlichsten Aussenseite und daher selbst zur Illusion gelangt. Es findet somit in Rücksicht der Erscheinungen an sich dasselbe statt, was bereits über den Sinn der Situation seiner vorgestellten Personen erörtert worden. Dem trefflichen Meister ist die Handlung derselben nicht mehr, als ein im consequenten Zusammenhang mit der Tiefe der Erscheinung stehendes

nur oberflächliches Ergebniss, das in einem Bilde nicht höher als jene Illusion anzuschlagen ist, die als das Aeusserlichste hinweggedacht werden kann, ohne dass dadurch seinem Meisterwerke ein wesentlicher Eintrag geschieht. In Rücksicht der Handhabung eines vorzustellenden Vorwurfs giebt Terburg den instructiven Fingerzeig, wie die indifferenteste Situation zu einem artistischen Interesse durch die Art der Ausführung erhoben werden kann, und in welchen Schranken die vorzustellende Handlung gehalten werden müsse, damit sie nicht das Interesse, das der Schönheit gebührt, für sich in Anspruch nehme.

Bei Terburg erscheinen die Gesetze der Haltung und Stimmung, bei der Grösse seiner Ausführung und oft des Umfangs seiner Werke, auf das sorgfältigste durchgebildet. Wie die meisten grossen Genremaler, stehen sie aus gleichem Grundprincip wie bei den venezianischen Meistern im Grundton tiefer als die Naturerscheinung selbst. Diese ist durch ein Mittel wahrgenommen gedacht, wodurch eine mit allen Natureigenschaften parallel laufende Durchführung erst möglich wird, was, wie gezeigt worden (§. 15), nicht der Fall sein könnte, wenn das reine Weiss oder eine andere reine und hellste Farbe für die Lichtstellen verwendet worden wäre. Solcher Behandlung liegt eine Erkenntniss zum Grunde, von der die jetzige Kunst gemeiniglich sehr entfernt ist. Sie ist eine mit dem Geist als wahr erkannte, welche bedeutend höher als jene Ueberzeugungen anzuschlagen ist, die man mit dem Auge zu gewinnen vermeint. Der Fehler, welcher jetzt so häufig begangen wird, beruht darin, dass man durch eine derartige Ueberzeugung glaubt der Wahrheit viel näher zu sein als die ältern Meister, während gerade das Gegentheil der Fall, indem das trügliche

Auge hauptsächlich nach den Mitteln der Illusion trachtet. Auf diese Weise entsteht ein Scheinbild, das die Natur sein soll, während der Vorzug der alten Meisterbilder gerade darin besteht, dass sie Bilder sein sollen, d. h. mit Geist und Empfindung dargestellte Wahrheit, deren tieferes Verständniss durch eine von der concreten Erscheinung abweichende Behandlung stylgemäss dargethan ist. Hierbei kommen ganz andere, wichtigere Ergebnisse zum Vorschein, als jener illusorische Schimmer, der jedem malerischen Aufschluss den Raum versperrt.

§. 99.

## Der Spiegel und die Camera obscura als erspriessliche Hülfsmittel in der Malerei, besonders der Niederländer, die kunstgerechte Stimmung zu gewinnen.

Die Naturerscheinungen werden selbst von dem durch die Ausübung der Kunst geschärften Sinne nicht immer in ihrer reinen Selbstständigkeit aufgefasst, indem im Verlauf der Darstellung sich immer mehr oder weniger gewisse subjective Neigungen und Gewohnheiten dabei geltend machen, welche die Wahrheit, dem Darsteller unbemerkbar, beeinträchtigen, wie sehr er sich auch vor dergleichen Abweichungen zu hüten bemüht ist. Diesem Uebelstande zu begegnen, bedient sich der Künstler, nachdem sein zu vollendendes Werk einen gewissen Grad der Reife erlangt hat, gewisser Mittel, eine unbefangenere Anschauung von seiner Leistung zu gewinnen, in welche sich auf diese Weise etwaige Irrthümer eingeschlichen haben. Ein sol-

ches Mittel ist der Spiegel, durch welchen er sein Werk zu controliren sucht, da in ihm dasselbe dadurch anders erscheint, dass seine Theile in einer entgegengesetzten Lage sichtbar werden, wodurch das Ganze ein neues und dadurch fremdes Ansehn gewinnt und das Naturwidrige dem Fertiger so bemerkbar wird, wie dies bei einem Bilde der Fall, das von einer andern Hand herrührt.

In grösserer Ausdehnung gewährt die Camera obscura ein für den Künstler unerlässliches Hülfsmittel, den Blick zu berichtigen und zu erweitern. Schon ist oft das neue Verhältniss, unter welchem in ihr die Natur erscheint, hinreichend, eine malerische Pointe abzugeben, durch welche das Fragmentarische der wirklichen Natur als ein malerisches Ganze erscheint, was zu einem Beweise dienen kann, wie behutsam man verfahren müsse, um schon in Hinsicht der Composition der Natur nicht ohne Noth einen Zwang aufzuerlegen. Besonders aber ist es die Haltung, Stimmung und Färbung, welche hier in einer Weise zum Vorschein kommen, die dem Künstler die erspriesslichsten Mittel an die Hand giebt, wie er sein Bild zu modificiren habe, um es malerisch in allen Theilen beherrschen zu können.

Der grosse Nutzen, welchen die Kunst aus der Camera obscura zu ziehen vermag, wird vornehmlich in den Meisterwerken der niederländischen Künstler bemerkbar, und auch Terburg wäre sicher nicht zu den bedeutenden Resultaten gelangt, wenn er sich derselben nicht als ein Mittel bedient hätte, den Bedingungen auf die Spur zu kommen, die ein Kunstwerk zu erfüllen habe, damit es in allen Theilen parallel mit der wirklichen Erscheinung laufe und

gleichzeitig einen malerischen Aufschluss über ihre innern Bedingungen gestatte.

In der Jetztzeit hängt man an der oberflächlich wahren Ansicht fest, dass das Bild der Camera obscura kein treues sei, weshalb man sie verschmäht und nicht bedenkt, dass der eigentliche Kunstzweck mit jener Wahrheit, die einem solchen Bilde abgeht, gar nicht zu vereinbaren sei. Man bedenkt nicht, wie viele Inconsequenzen begangen werden, wenn man die oberflächlichsten Eigenschaften der Erscheinung, die unter den Bedingungen einer völligen Tageshelle ins Leben treten, mit den äussersten Mitteln der Darstellung wiederzugeben sucht; dass überhaupt unter solchen Umständen ein künstlerisches Colorit nicht möglich wird, am allerwenigsten einem solchen in Bildern entsprochen wird, in denen sich die Illusion als ein Hauptzweck zu erkennen giebt, wie dies bei den Bildern der Fall, in denen die jetzt grassirende Sonnenbeleuchtung vorherrschend ist.

Auch ältere Meister haben Bilder unter der Bedingung einer gesteigerten Beleuchtung behandelt; doch ist diese immer noch in einem solchen Grade gemässigt, dass die Gegensätze, welche durch eine solche hervorgebracht wurden, nicht allzu schroff einander gegenüber stehen, damit die feinern Wahrheiten, welche zwischen ihnen liegen, immer noch zu einer malerischen Geltung gelangen konnten, welche man in jenen modernen Bildern mit einer conventionellen Schablonenfärbung abzufertigen sucht.

Peter de Hoghe hat Bilder gemalt, welche die Wirkung der Sonnenbeleuchtung machen, ohne den Zweck der Illusion zu haben. Ihre Kunst beruht in der Transponirung eines solchen Verhältnisses in eine tiefere Stimmung, in

ein Bereich, in welchem es möglich wird, die malerischen Feinheiten der Erscheinung an den Tag zu legen. Den Weg dahin fand er durch die Camera obscura, die er, wie viele grosse Meister, mit Einsicht und Erkenntniss zu Rathe zog und nur das von ihren Bildern in Anwendung brachte, was ihm bei seinem Vorhaben als zweckdienlich erschien.

Schon Coreggio muss, wie aus mehreren seiner Werke hervorgeht, die Anwendung optischer Mittel in der Malerei gekannt haben. Insbesondere ist es sein Bild der Io, befindlich in Wien und Berlin, das einen um so deutlichern Beweis davon giebt, als er nur wenig von den Modificationen der Färbung, die ein optisches Mittel hervorbringt, abweicht, indem hier ein magisches Helldunkel durch den beschattenden Zeus als möglich angenommen werden kann. Die in diesem Bilde zur Erscheinung gebrachten Consequenzen des Colorits gewähren in ihrer Abnormität ein grosses Interesse, zumal da sie hier einer rein idealen Auffassung unterworfen sind, wodurch ihr malerischer Werth bestimmt wird.

Indessen dürfen die eigentlichen Feinheiten des Colorits nicht in derartigen ausserordentlichen Erscheinungen gesucht werden, und wenn man auch gemeiniglich mit Bewunderung viel von einer doppelten und dreifachen Beleuchtung in Bildern spricht: dergleichen Kunststücke haben es immer mehr mit den oberflächlichen Wahrheiten zu thun, die mehr das Auge reizen als der tiefern Erkenntniss einen Vorschub leisten, daher ein Meister wie Tizian, der unter den gewöhnlichen Umständen der Kunsträthsel genug fand und zu lösen wusste, auf dergleichen Dinge keinen sonderlichen Werth legte.

Das Beste in dieser Art hat Coreggio, gleich wie in dem Bilde der Io, in seiner «Nacht», befindlich in der Gallerie zu Dresden, geliefert. Die Pointe solcher Aufgaben in Hinsicht des Colorits beruht darin, wie bereits gezeigt worden (§. 26), dass auch in den dunkelsten Stellen noch ein Reichthum von Farbenmodificationen entfaltet werden kann, was indess immer nur in einer weitschichtigen Zusammenfassung ihrer Hauptkategorien geschieht, daher die Meister, die gewohnt sind, die Natur in ihren speciellern Bedingungen zu ergründen, in Historienbildern, deren Vorgänge die Nacht erheischen, von dieser äussern Zufälligkeit entweder ganz abstrahiren oder sich anderweitig zu helfen suchen, um die schroffen Gegensätze zwischen Licht und Schatten zu vermeiden. So hat der treffliche van Dyck in einer Darstellung «der Hero und des Leander» durch die Erscheinung eines über Beiden in der Luft schwebenden Eros die Nacht in Tag verwandelt und die Nacht ist blos in dem Attribut der Fackel ausgedrückt, welche die Begleiterin der Königstochter in Händen trägt. Im Hintergrunde dieses Bildes befindet sich das Feuerzeichen, das dem Leander als Zielpunct diente, wenn er zu seiner Geliebten durch den Hellespont schwamm.

## §. 100.

## Der Unterschied einer feinen und einer glatten Ausführung.

### Franz Mieris und van der Werf.

Bei Franz Mieris macht sich die Benutzung der Camera obscura weniger bemerklich, weil er sich mehr den Bedingungen einer gesteigerten Tagesbeleuchtung anschliesst. Gleichwohl geht ein Studium ihrer optischen Erscheinungen aus seiner Auffassung der Natur in mannigfacher Weise hervor, besonders in der Art der Formenbestimmung wie in Behandlung des Colorits im weitern Sinne. Die Bilder des Mieris erscheinen wie Uebersetzungen aus der Camera obscura in die directe Wirklichkeit.

Nicht weniger sorgfältig vollendet wie die des Gerard Dow, gewähren sie dadurch, dass sie sich in allen Theilen einer schärfern Controle preisgeben, ein nicht geringeres Interesse als die Bilder Dows. — Hat Mieris den Grundton nicht so tief angeschlagen wie andere Genremaler, so erwuchs dadurch die Nothwendigkeit, die Färbung der Schatten demgemäss zu modificiren, damit die Consequenz des Ganzen nicht gefährdet wurde, über dessen malerische Bestimmung die hellen Bilder des Rubens einen so lehrreichen Aufschluss geben.

Der hohe Grad von Wahrheit im Verein mit einer auf das Speciellste eingehenden Ausführung ist es zunächst, was zu der irrthümlichen Meinung Veranlassung gegeben hat, dass die Werke dieses Meisters nicht geistvoll genug

behandelt sein sollen, eine Meinung, die sich dadurch widerlegt, dass sich, wie schon oben angedeutet, überall in seinen Bildern ein Styl zu erkennen giebt, der freilich nur deshalb dem schärfern Auge wahrnehmbar wird, dass er, in Verleugnung seiner selbst, in die individuelle Wahrheit aufzugehen scheint. Diese Eigenthümlichkeit ist es vornehmlich, in der der Kunstwerth der Mieris'schen Bilder beruht, da ein Streben nach grösstmöglichster Wahrheit durch die grösstmöglichste Ausführung, wenn es nicht durch die tiefste Erkenntniss unterstützt wird, um so weniger zu einem gewichtigen Geistesfonds gelangen kann, als die Bedingungen desselben sich allzu leicht in dem Einzelnen zersplittern.

Das Verdienst dieses Meisters nach Gebühr zu würdigen, ist es erspriesslich, die Bilder des van der Werf in Betracht zu ziehen, dem es gleichfalls um eine möglichst sorgfältige Ausführung zu thun war. Aber zu welchen Resultaten gelangt dieser Meister im Vergleich mit Mieris? Während der Letztere nur deshalb seiner Ausführung eine so grosse Ausdehnung giebt, um zu den speciellsten Wahrheiten der darzustellenden Erscheinung zu gelangen, tritt bei van der Werf diese Ausführung mehr um ihrer selbst willen ins Leben.

Die Feinheiten der Mieris'schen Bilder, in der möglichst engsten Zusammenstellung künstlerisch bedeutsamer Natureigenschaften bestehend und in einem eben so präcisen als empfindungsvollen Vortrag wahrnehmbar, sind bei van der Werf nicht viel mehr als eine auf technischem Wege erreichte Glätte, welche nur einen geringen Grad von Wahrheit in sich schliesst, wodurch sie das Ansehn einer Kaffeebretmalerei erhalten, in welcher jede Spur

der Empfindung, welche sich vornehmlich in der Art und Weise der Behandlung bemerkbar macht, in einer fabrikmässigen Glättung vernichtet ist.

Man betrachte irgend einen Theil in den Bildern des van der Werf, betreffe er die Form oder die Färbung: überall vermisst man die directe Beziehung des Künstlers zu der darzustellenden Erscheinung, da jede natürliche Bewegung und Aeusserung seines Gefühls durch vorgefasste Meinung und Schulregel dermaassen beeinträchtigt ist, dass seine Auffassung und Behandlung bei solcher Beschränktheit sich bald zu jener Fertigkeit (§. 11) völlig abschliessen musste, die bei ihrer innern Armuth sich selber zur Schau stellt.

Zu der Meinung, dass die ältern Genremaler vor der Vollendung principiell ihre Bilder abgeschliffen, wenn durch den Farbenauftrag Unebenheiten entstanden waren, scheint nur van der Werf und ähnliche Künstler Anlass gegeben zu haben; denn unmöglich kann es einem Meister von tieferer Kunsteinsicht um eine Glätte zu thun sein, die mit einer wahrhaft feinen Ausführung so wenig gemein hat. Wie sollte auch ein Meister wie Mieris, der durch die Art und Weise seiner Behandlung zu erkennen giebt, dass er die im Farbenauftrag ersichtlichen Spuren der künstlerischen Empfindung zu schätzen weiss, sich dazu verstehen, das zu vernichten, was als eine der wesentlichsten Eigenschaften eines Kunstwerks zu betrachten ist.

Es mag hier erwähnt sein, dass oft Bilder, welche stellenweise sehr pastos gemalt sind, ein überaus feines Ansehn haben, während wieder bei andern, die mit grosser Sorgfalt glatt behandelt sind, das Gegentheil der Fall. Der Grund davon ist der, dass es einem wahren Meister nur

immer auf einen naturgemässen Ausdruck seiner Werke ankommt und seine Behandlung nur diesem gemäss ins Leben tritt. Sein stellenweise stärkerer Farbenauftrag ergiebt sich oft als nothwendige Folgeleistung der feinern Gefühlsforderung einer Erscheinung gegenüber, die gar keine materielle Farbe hat. Indem es ihm nun hauptsächlich darum zu thun ist, eine gleiche Wirkung im Bilde hervorzubringen wie sie die wirkliche Erscheinung äussert, ergiebt sich nothwendigerweise auch im Bilde die Eigenschaft des Immateriellen der Farbe, so stark sie auch aufgetragen sein mag.

Der wahre Meister schafft im Sinne des Geistes der Natur, und indem er von diesem erfüllt zur Kunstthätigkeit übergeht, wird die Materie unter seinen Händen selber Geist und er nimmt nicht wahr, wie er bildet, sondern fühlt nur, was er schafft, damit es Geist werde.

Anders ist es bei Künstlern, die nicht vermögend sind in ein solches Stadium der schöpferischen Begeisterung zu gelangen; was dort harmonischer Lebenserguss ist, ist hier eine beobachtete Technik, die in dem Streben nach Glätte einen Hauptverstoss gegen die feinern Lebensäusserungen der Natur begeht.

Van der Werf hat es mehr mit seinem Bilde als mit der darzustellenden Wahrheit zu thun und hält daher mit Mieris in keiner Art einen Vergleich aus, der in Allem, was er künstlerisch leistet, zunächst von dieser Wahrheit bestimmt wird. Ihrer Absicht in dem geringsten ihrer Züge zu entsprechen ist er unermüdlich, und wo und wie er ihr begegnet, ist sie ihm theuer. Die Liebe und Verehrung für sie blickt überall in seinen Bildern hervor und ihre dadurch

gewonnene intime Beziehung zu ihm ist sein höchster Lohn.

In Hinsicht der Wahl seiner Vorwürfe hat Mieris ziemlich dasselbe Princip wie Terburg. Van der Werf versteigt sich lieber in die Regionen, die dem wirklichen Leben ferner liegen, und bezeichnet in einem Streben nach dem Idealen, dessen Begriff er nicht erfasst hat, den Grund seiner Erstarrung in dem Mittelmässigen. Demungeachtet gewähren seine Bilder einen Blick in das reiche Material der grossen niederländischen Kunstperiode.

Wie wenig in der Jetztzeit ein echt malerischer Sinn sich in der Behandlung zu erkennen giebt, kann um so weniger befremden, da man selbst bei vielen der bessern Künstler oft in der widerwärtigsten Weise das Tractament von einer unreifen Willkür, von einer unlautern Empfindung, die nichts mehr mit der darzustellenden Erscheinung gemein hat, abhängig gemacht sieht. Hier muss besonders warnend auf jene grossräumigen Landschaften hingewiesen werden, die ein sonst routinirter Zeichner und Aquarellmaler in Berlin in Oel ausführt. Obgleich sie den widersinnigsten Farbenauftrag enthalten, unter welchem jede feinere Wahrheit verloren geht, hat man mehrere dieser Gemälde für würdig erachtet, sie stechen zu lassen, wobei denn auch nicht verfehlt wurde, das Kratzige und Stachlichte der eben so willkürlichen als trockenen Impastirung wiederzugeben.

§. 101.

## Philipp Wouwerman.

Wenn van der Werf hier wegen seiner Behandlung in der Art des Genre vorgeführt wurde, obgleich seine Vorwürfe sich mehr in dem Geschichtlichen und Mythischen bewegen, so kann hier Philipp Wouwerman nicht wohl übergangen werden, dessen Vorstellungen von Schlachten, Lagerscenen, Pferdemärkten, Jagdzügen u. s. w. zu dem Bedeutendsten gehören, was die Kunst in dieser Beziehung hervorgebracht hat.

Obgleich man Bilder von ziemlich grosser Ausdehnung von ihm besitzt, so übersteigen seine Figuren doch selten das Maass von wenigen Zollen, was ihn nicht hindert, in die Specialitäten der Erscheinung mit grosser Präcision einzugehen und dabei einen Styl und einen Vortrag zu entfalten, der sich bis in die feinsten Bedingungen des Lebens der Materie erstreckt.

Wouwerman ist einer von denjenigen Meistern, die nur wenig vom äussern Glück in Hinsicht der Verwerthung ihrer Bilder begünstigt wurden, und wenn ihn dies nicht hinderte, sie auf das sorgfältigste auszuführen und mit der bewunderungswürdigsten geistigen Sammlung bis zur völligsten Befriedigung seiner selbst so lang bei ihnen werkthätig zu verweilen, bis er jenen feinen Grad von Wahrheit erreicht, der nur durch einen Farbenauftrag zu erzielen ist, welcher empfindungsvoll den plastischen Sinn der Materie offenbart, so geht daraus hervor, wie er in rei-

ner Erkenntniss dessen, was er artistisch wollte und vollführte, seinen wahren Lohn fand.

Die erquickliche Befriedigung, welche dieser Künstler aus seinen eignen Werken schöpfte, theilt sich durch den hohen Grad von Wahrheit, die in seinen Bildern in jeder Hinsicht ausgesprochen ist, auch dem Beschauer mit, der den ruhigen Ideengang dieses Meisters bis in die Tiefe der Erscheinung zu verfolgen vermag. Der Genuss, welchen sie gewähren, ist ein um so reinerer, als man durch den grossen Sinn, den hier die Kunst im Kleinen offenbart, kaum an das Mittel des Gegenständlichen denkt, an das er zunächst geknüpft ist, weil es bei aller individuellen Treue in seiner idealen Allgemeinheit aufgefasst ist.

Auch bei Wouverman lässt sich das Naturstudium vermittelst der zweckmässigen Benutzung der Camera obscura erkennen. Durch sie hat er sich artistisch frei von der die äussern Sinne so leicht befangenden Wirklichkeit gemacht, ihre Schönheit in dem Zauber der Kunst zu verkünden. Mit eben so grosser Klarheit als Sicherheit weiss er in die natürliche Mystik des Unbestimmten zu dringen, in deren Gesetzen er sich eben so bestimmt bewegt, wie in den Theilen der Natur, welche die Energie ihres Daseins deutlicher kund thun. Nur so wurde es ihm möglich, die grosse Menge von Kunstwerken hervorzubringen, deren fast jedes, bei der Gleichartigkeit ihres Gegenständlichen, neue gewichtige Wahrheiten enthält, indem sie nur aus dem reichen Füllhorn der unmittelbaren Natur geschöpft zu sein scheinen, obgleich das Meiste aus seiner schöpferischen Phantasie entsprungen, die nur eines Impulses der Wirklichkeit bedurfte, sich fruchtbar zu realisiren.

Wie, bei der grossen Zahl seiner Werke, eine so ausserordentliche Ausführung möglich, kann nur durch jene zweckmässige Behandlung erklärt werden, die in einem ebenso bestimmten Wollen als Vermögen ihre förderliche Basis enthält; denn das Zeitraubende beim Produciren ist nur das Unzweckmässige, und die Ausführung, wie gross sie auch sei, ist daher für den Zeitaufwand nicht maassgebend.

Prüft man die umfangreichern Bilder Wouvermans genauer, die in allen Theilen in einem so hohen Grade ausgeführt erscheinen, so sind es nur wenige der nächsten Gegenstände, welche den Charakter ihrer grossen Specialität in Folge einer stylvollen Haltung allem Uebrigen mittheilen, das dieser gemäss nur mit dem Wenigsten behandelt ist. Zeichnen sich seine grössern Werke durch eine grosse Feinheit der Tones, der Stimmung und der Haltung aus, durch deren Consequenzen er im Sinne des Universellen zur harmonischen Einheit gelangt; so existiren viele kleinere, die mit der Kunst des Helldunkels wenige Gegenstände behandeln, in denen jene Bedingungen in natürlicher Modification verheimlicht sind. Hier, wo die Schöpfungskraft dieses Meisters concentrirter, ist seine Behandlung im Erguss der reinsten Empfindung von wunderbarer Schönheit, und erreicht einen Schmelz der Farbe, der in solchem Grade nur in den Werken von Franz Mieris angetroffen wird. Wie Bilder von geringer Dimension in grösstmöglichster Ausführung zu behandeln seien ohne in eine fabrikartige, die Wahrheit beeinträchtigende Glätte auszuarten, ist besonders bei Wouvermans kleinen Cabinetstücken, deren viele die Dresdener Gallerie enthält, zu ersehen. Die Eigenwilligkeit der zähen, flüssigen oder feuchten Farbe ist auf das meisterhafteste benutzt,

den feinsten Lebensäusserungen der Erscheinung dienstbar zu sein.

## §. 102.
## Anton Wateau.

Während des im Ganzen so unerspriesslichen Kunsttreibens des vorigen Jahrhunderts, über das man so sehr geneigt ist den Stab in jeder Hinsicht zu brechen, fehlte es demungeachtet nicht an bedeutenden Meistern, so sehr auch die Unnatur des französischen Hofes ihren die Kunst benachtheiligenden Einfluss geltend gemacht. Es sind dies diejenigen, die ihre artistische Bildung mehr einem unmittelbaren Naturstudium zu danken haben und sich von einem Eklekticismus fern hielten, der, in dem Streben einer affectirten Genialität, in dem Streben nach Idealität ohne den Werth des Realen kennen gelernt zu haben, die Bande der Kunst vollends auflockerte.

Am wenigsten angesteckt von jenem äussern Ideenspiel, das in einer grassirenden lobhudelnden Allegorie ein weites Feld fand, in dem der sogenannt geistreiche Einfall den Sitz der Schönheit usurpirte, war Anton Wateau, der in seinen Conversationsstücken einen Blick in jene Zeiten gewährt, in welchen das unbehagliche Widernatürliche nach dem Idyllischen hindrängt, um wenigstens in den Vorstellungen eines glücklichen Schäferlebens eine Art von Schadloshaltung zu gewinnen.

Wateau muss hier als ein Künstler bezeichnet werden, der mit unbefangenem Sinn und grosser Gewandtheit die Natur anzuschauen und aufzufassen wusste. Es leuchtet dies aus einer Menge seiner Werke ein, bei denen man sich gewöhnlich nicht die Mühe nimmt sie einer genauern

Prüfung zu unterwerfen, weil die so verrufene Perückenzeit sich unverhohlen darin zu erkennen giebt, und eben ist es wieder die Leichtigkeit seiner Behandlung, welche den Grund abgiebt, dass sein Verdienst so leicht übersehen wird, obgleich diese Behandlung in ihrer weitesten Beziehung genommen werden kann, wenn man diejenigen seiner Werke in Betracht zieht, in denen sein Styl auf ein tieferes Verständniss der ältern grossen Meister hinweist, ohne dabei seine originelle Selbstständigkeit aufzugeben.

Es muss bei einem Meister wie Wateau als ein naiver Zug angesehen werden, dass er seine Vorwürfe aus der nächsten Umgebung geselliger Verhältnisse wählte, die nach seiner Ueberzeugung durch eine verkehrte Convenienz dem Natürlichen so sehr entrückt waren. In einer Zeit, wo dem Naturzwecke der Erscheinung in so mannigfacher Weise Hohn gesprochen wurde, wusste sein gesunder Sinn auch unter diesen Umständen noch das Erspriesslichste daraus für die Kunst aufzufinden, da jede Erscheinung ein Recht auf artistische Darstellung hat, weil nichts, auch das Verkehrte nicht, aus seiner eigentlichen Natur herauskann. War in diesem Verkehrten die äussere Physiognomie des natürlich Zweckmässigen verloren gegangen, so war dies dadurch auch in Hinsicht des Malerischen der Fall. Wateau fühlte sich dadurch um so weniger behindert seine Kunst mit Entschiedenheit ins Leben treten zu lassen, da die nicht malerischen Zustände nur immer äusserlich zufällige waren, unter denen sich Wateau so selbstständig als frei zu bewegen vermochte und somit nichts von ihrem Charakter aufgab.

Dadurch wurde ihm die Ehre zu Theil, seine Werke in die Gallerien unter denen der anerkanntesten Meister

eingereiht zu sehen, und wenn man glaubt, dass dies nur deshalb geschehen, weil nur die Zeitumstände diesem Meister in dieser Hinsicht günstig waren, so irrt man; es mag vielmehr daraus entnommen werden, wie geneigt man in Kreisen wahrer Kunstverständigen ist, das Schöne zu würdigen, es sei wann, wo oder wie es sich geltend macht.

Es darf als nichts Geringes erachtet werden, dass Wateau bei dem manieristischen Wesen und Treiben der Welt, die er vorstellte, mit einem wahrhaft künstlerischen Ernste das natürlich Charakteristische zu extrahiren wusste, das mit der Aeusserlichkeit, in der es auftrat, so sehr in Widerspruch stand. Schon hieraus geht hervor wie Wateau das Verhältniss des Aeusserlichen zum Wesen der Erscheinung zu schätzen wusste, wodurch er gleichzeitig beim Andrang der mannigfachen persönlichen Beziehungen, welche seine Vorwürfe enthielten, vor einem unerspriesslichen Reflectiren geschützt war, das in den beliebten Allegorien auf Kosten der bildenden Kunst bereits so sehr überhand genommen hatte.

Wateau hat seinen Vorstellungen, die sich fast lediglich in den Kreisen der überfeinerten Hofwelt bewegen, den Stempel eines harmlosen Frohsinns aufgedrückt, womit er das Element gewann, in dem er dem Charakter des Gegenständlichen wie dem der Kunst mit erforderlicher Würde entsprechen konnte. Unter seiner Hand wird die Geziertheit zum würdigen Anstand erhoben, aus dem bei seinen weiblichen Naturen schüchtern eine natürliche Grazie hindurchblickt, die dadurch an wahrer Bedeutung gewinnt, dass sie auf eine wechselseitige persönliche Werthhaltung hinweist, die das ethische Element abgiebt, welches das gesellige Verhältniss sanctionirt.

Wie dies oft bei ältern Meistern vorkommt, so hat auch Wateau zweierlei Stylweisen, mit denen er seine Bilder tractirt. Entweder schliesst er sich der Natur auf das speciellste an, um mit ihrem eigensten Ausdruck die Idee der Erscheinung zu beurkunden, oder er lässt bei grössern Intervallen in der Ausführung den Styl dominiren. Insbesondere ist dies Letztere in seinen Beiwerken der Fall, die dadurch zum öftern ein manieristisches Ansehen erhalten, was nicht selten die Verkennung dieses Meisters veranlasst hat.

Wateau war der Mann seiner Zeit, weil er mit Gewandtheit auf das einzugehen wusste, was man in ihr im Allgemeinen liebte und begriff. Bei dem Lebensfonds, den er seinen Bildern zu geben wusste, brauchte er keinen Anstand zu nehmen, der Welt dem Aeussern nach den Willen zu thun, da ohnehin ihr Begehren, als das einer Gesammtheit, immer von Bedeutung ist. Einen so lächerlichen Anschein dieses Aeusserliche vom Standpunct der Jetztzeit betrachtet auch haben mag: dieser Meister vergab damit der Kunst nichts, und lieferte einen noch instructivern Beweis als die ältern Meister, dass dem wahren Künstler das seinem Aeussern nach unmalerische Zeitübliche kein Hinderniss sei, die ihrem Wesen nach unveränderbare Kunst zur wahren Geltung zu bringen (XVI.).

Wateau kann als das Haupt einer Kunstrichtung angesehen werden, mit der man jetzt allmählig beginnt sich auszusöhnen. In Beziehung auf die Leichtigkeit der Behandlung und Auffassung, die nicht selten in Routine ausartet, kann er mit Paul Veronese verglichen werden, dem er auch den Principien des Colorits nach in vielen Stücken

begegnet. Um dieses zu finden, muss der Unterschied beider Meister in Hinsicht des Formats, in welchem sie ihre Bilder malten, in Betracht gezogen werden. Wateau hat viele Nachahmer gehabt, von denen ihm Lancret am nächsten steht. Selbstständiger wie Letzterer und in vielen Stücken nicht minder beachtenswerth als Wateau ist Greuze, der sich mehr den Ereignissen des ehrbaren Familienlebens zuwendet, weshalb er auch nicht frei von äusserlichen Reflexionen ist. Der Ernst, mit welchem er sich in die Eigenthümlichkeit der Erscheinung versenkt, und das Geschick, den Vorwurf mit treffender Charakteristik zu bewältigen, ohne auf das Aeusserliche einen besondern Nachdruck zu legen, macht diesen Fehler um so erträglicher, als eine empfindungsvolle Ausführung mehr nach der Tiefe der Erscheinung gerichtet ist.

## §. 103.

## Die Genremaler der Jetztzeit.

So Erfreuliches auch in der Jetztzeit im Genrefach im Einzelnen geleistet wird, mehr oder weniger sind es auch hier dieselben behindernden Elemente einer für die Malerei abstracten Reflexion, die oft im Verfolg einer für die bildende Kunst irrthümlichen Tendenz mehr Theilnahme für den Gegenstand als für die Schönheit erweckt, mit der sowohl die Vorstellungen der Zustände eines bereits in so mannigfacher Weise zur Anschauung gebrachten traurigen Proletariats, so wie die komischen und piquanten Situationen politischer und schulmeisterlicher Verhältnisse im Wi-

derspruch stehen, mit welchen man jetzt so sehr das Publicum zu unterhalten strebt, das zunächst von dem Gegenständlichen der Kunst angezogen wird. Eine grosse Geschicklichkeit, die hauptsächlich dem Charakteristischen (XVI.) und dessen witzigen Beziehungen dienstbar ist, lässt den wesentlichsten Theil der Erscheinung — ihre innern Lebensbedingungen — meist unberührt und verleitet zu dem Wahn, dass derartige Leistungen, die gemeiniglich das was sie sind, in der Oberfläche enthalten, denen der ältern Meister vorzuziehen seien.

Diese Geschicklichkeit, in Paris in Bravour und in Berlin in Routine ausartend, lässt in München nicht selten einen sehr beachtungswerthen naiven Zug der Auffassung erkennen, der es um so fühlbarer macht, wie sehr es noththut, die Kräfte, welche zu soliden Erwartungen berechtigen, durch eine kunstwissenschaftliche Beleuchtung in dem Wesen der Erscheinung zu concentriren, wenn sie endlich erspriesslicher wirken sollen.

---

Bedeutendes im Genre hat zum öftern Roqueplan geliefert, der, bei grosser Originalität, ein tieferes Studium der Natur und der ältern Meister in mannigfacher Weise beurkundet.

In Bildern von geringer Dimension, welche ihrem Gegenständlichen nach als historische Conversationsstücke bezeichnet werden können, thut sich Delaroche vortheilhaft hervor und sucht dem Wateau den Rang abzulaufen, wenn er sich, wie dieser, in einer ähnlichen Sphäre des glänzenden französischen Lebens der höhern Stände be-

wegt. In einem grösseren Bilde, «eine italienische Familie unter einer Säulenhalle ruhend», in der Raczinsky'schen Gallerie in Berlin befindlich, will dieser Künstler etwas Höheres geben, ohne sich klar über den Weg zu sein, der dahin führt, wie dies bereits bei seinem «Napoleon» der Fall (§. 44). In einem Streben nach dem Charakteristischen vermochte Delaroche sich hier in den grössern Raumverhältnissen nicht frei von einer Realistik zu machen, die sich schwerfällig in jeder Hinsicht durch das ganze Bild zieht, das sich aus Mangel an Styl nicht zur Einheit gestaltet. Was hier in diesem Bilde und wie es erreicht ist, konnte in einem bedeutend kleinern Raum erreicht werden (§. 97).

Horace Vernet hat auch Bedeutendes im Genrefach hervorgebracht, vornehmlich da, wo die Situation seiner Vorwürfe ohne Nebenbedeutung aufgefasst ist. Dieser Meister schöpft gern seinen Stoff aus der Beziehung Frankreichs zu Algier, welches letztere Land er mannigfach durchreist ist, und glaubt seine ethnographischen Erfahrungen auf biblische Gegenstände in einer Ausdehnung anwenden zu müssen, die wieder den Nachdruck auf das äusserlich Zufällige in dem Grade verstärkt, als das Wesen der vorzustellenden Erscheinung dadurch geschwächt wird. Dieser Irrthum, welcher die in solcher Weise behandelte biblische Historie dem Kreise des Genre dem Aeussern nach zuführt, ist auch in diesem Fache, das sich von dem höhern nur der äussern Form nach unterscheidet, von denselben nachtheiligen Folgen.

Ein Beispiel hiervon bietet sich in einem kleinen Bilde im Privatbesitz zu Berlin dar, in welchem er einen Soldaten vorstellt, der ein erbeutetes Maurenkind an einem

Mutterschaafe nährt. Die malerische Behandlung dieses Bildchens, obgleich in manchen Stücken das Genie dieses Meisters verrathend, ist des Vernet nicht würdig. In ihm ist fast lediglich das Interesse für das Gegenständliche durch eine nicht viel mehr als modern-conventionelle Behandlung erregt, bei der nicht wohl eine malerische Schönheit, an welcher andere seiner Bilder so reich, zu Tage kommen kann.

Fast ausschliesslich derartige äussere Zwecke verfolgend, vergeudet Biard in der Wahl einer bizarren Gegenständlichkeit, durch das er zu interessiren strebt, sein ungewöhnliches Talent, und stellt damit diesen Irrthum auf die Spitze.

---

In England, von welchem Lande der Continent in Beziehung auf den Fortschritt der bildenden Kunst direct so weniggewahr wird, scheint noch immer Wilkie den obersten Rang im Genre zu behaupten, der mit Hogarth'scher Charakteristik in die Details der Familienzustände eingeht und in der Ausführung nicht ohne malerischen Werth ist, was in einem höhern Grade der Fall sein könnte, wenn er im Colorit zu einer natürlichen Mässigung gelangt wäre. Eine vorherrschende Neigung englischer Künstler, den Rubens im Colorit zu imitiren, ohne im Stande zu sein, seine Principien dem Leben der vorzustellenden Erscheinung natürlich anzupassen, lässt gemeiniglich ihre Bilder zu bunt und manieristisch erscheinen.

---

Leopold Robert, der den Verkehr des italienischen Volkes dem Aeussern nach zu einer würdigen Charakteristik erhoben, die als ein beredtsames Attribut der Schönheit zu einer Zeit so viel Aufsehen erregte, als die Kunst nach langem Schlummer einen neuen Aufschwung nahm, war es durch seinen frühen Tod vom Schicksal nicht vergönnt, in einer speciellern Darlegung der Lebensbedingungen der Erscheinung, zu der er zur Zeit noch nicht gelangt war, die grossen Erwartungen, welche man von ihm hegte, zu rechtfertigen.

In seinen beiden Bildern, in dem einen «Fischer», in dem andern «Schnitter» vorstellend, hat er mit richtigem Tact das entsprechende Verhältniss getroffen, in welchem das Gegenständliche zur Schönheit zu stehen habe, damit diese im Bilde zur grösstmöglichsten Geltung komme, indem er das Gegenständliche nur seiner allgemeinen Idee nach auffasste. Mit diesem im gänzlichen Widerspruch steht hingegen ein anderes Bild von ihm «der Räuber», in welchem er der modernen Richtung verfällt, die dadurch so weit vom wahren Kunstziele abführt, dass sie, dem Geschmacke der Menge huldigend, mit wenig Kunst der übersinnlichen Reflexion ein möglichst grosses Feld eröffnet, in welchem sich die Afterbildung um so lieber ergeht, als ihr das Wesen eines Bildes fast gänzlich fremd ist, wie aus den vielen neuen Kritiken zu ersehen, die bis jetzt meist nur dazu dienten, solchem Irrthum Vorschub zu leisten.

Unter mehreren beachtungswerthen Künstlern, welche sich in Italien so lange dem directen Leben des dortigen Volksverkehrs erspriesslich zuwenden, als sie die allgemeine Bedeutung desselben in ihren Bildern festhalten, thut sich jetzt in der weiblichen Welt ein neues Talent in

der Baumann-Jericho hervor, welche bereits in dem «Bilde einer Mutter mit ihrem Kinde» einen um so deutlichern Beweis ihrer originellen Bildnerkraft gegeben, als der Einfluss des Studiums älterer Meister, der sich darin bemerkbar macht, nur dazu diente, diese zu steigern, ohne ihre Selbstständigkeit zu gefährden. Ein anderes Bild dieser Künstlerin, mit lebensgrossen Figuren «Italiener am Brunnen» vorstellend, lässt den Umfang dieses Talentes noch genauer ermessen, das unbeirrt von den modernen conventionellen Kunstsatzungen sich in einer directen Beziehung zur reichen Natur zu halten strebt.

Jene rein menschliche Würde, welche in den Robert'schen Bildern so bedeutsam hervorgehoben ist, erscheint hier inniger mit der individuellen Wahrheit verschmolzen, wodurch sie, natürlicher modificirt, als eine wahre Eigenthümlichkeit einer Nation zum Vorschein kommt, die deshalb auch in der Kunst als eine bevorzugte gilt.

Einem Talente, das so sicher ins volle Menschenleben zu greifen weiss, wird das Produciren nicht schwer, bei dem so viele jetzige Künstler die Zeit unnütz verlieren, indem sie den Werth der freien Erfindung und der Einfälle (§. 51) höher anschlagen, als den der unmittelbaren Wahrheit, bei der sie doch noch Raum genug hat, sich zu bethätigen.

Diese Künstlerin, welche, aus Befürchtung den freien Blick für das Ganze und dessen malerische Wirkung zu verlieren, nur kurze Zeit bei der eigentlichen Ausführung verweilt, ist bereits mit den wesentlichen Bedingungen der ausübenden Kunst so vertraut, dass es zu wünschen wäre, wenigstens in der Zeit, in welcher sie die letzte Hand ans Werk legt, sich so zu sammeln, dass die Empfindung sich

in einem reichern Maasse, bis zur vollkommenen Befriedigung ihrer selbst, an der Ausführung auch in so fern betheiligte, dass vornehmlich die Bildungsmaterie ihre rohe Natur in der gefühlvollen Auffassung der feinern Lebensäusserung der Materie der Erscheinung verliert. Es ist dies ein sehr wesentliches Erforderniss der Malerei, dem selbst in solchen Meisterwerken entsprochen ist, welche gemeiniglich in Hinsicht des Colorits nicht hoch angeschlagen werden, aber eben in der stylvollen Zusammenfassung desselben eine Schadloshaltung gewähren, die viel höher zu halten ist als die natürliche Scheinbarkeit (§. 20. 21).

Es leuchtet ein, dass der gewichtigste Lebensfonds eines Kunstwerkes seine Kraftäusserung verliert, wenn die Oberfläche desselben mit einer stumpfen Epidermis behaftet ist; das hat man schon in einer Zeit empfunden, als die Kunst noch im Werden begriffen war, woraus sich jene lebensvolle Klarheit des Colorits entwickelte, deren nähere malerische Bedingungen vorzuführen erst den spätern Meistern, namentlich dem Rubens in so fern vorbehalten war, als er mit kunstwissenschaftlicher Schärfe ein System durch seine Bilder begründete, auf das in diesem Buche in mehrfacher Weise Bezug genommen worden ist.

Gelänge es der Künstlerin, unbeschadet dessen, was sie jetzt leistet, sich eine für die speciellern Lebensbedingungen treffendere Behandlung zu eigen zu machen, so würde ihre Farbe das Trockene und Schwere, und der Vortrag die unerquickliche Widerspenstigkeit des Borstpinsels, dessen sie mit ungeeigneter männlicher Energie Herr zu werden sucht, in den Stellen verlieren, wo ein nachgiebigeres Eingehen in die specielle Eigenthümlichkeit der Erscheinung am Platze wäre.

Es wäre vielleicht rathsam, wenn diese Künstlerin Italien, wo der Ausländer in der Regel etwas Schwerfälliges in der Behandlung der Bilder annimmt, endlich mit den Niederlanden vertauschte. Aus der selbstständigen Verschmelzung der Kunstprincipien dieser beiden Länder ist ein Murillo hervorgegangen, zu dem sie ohnehin, wie aus dem letzten Bilde hervorgeht, eine Art von Inclination zu haben scheint, welche auf solche Weise leicht zu erspriesslichen Erfolgen führen könnte.

Wird hier auf diese Künstlerin näher eingegangen, so geschieht dies hauptsächlich deshalb, weil sich in ihr ein origineller Geist bemerkbar macht, der, obgleich er in der bildenden Kunst ein so wesentliches Erforderniss ist, jetzt zu den grossen Seltenheiten gehört. Deshalb ist sie aber auch sehr zu warnen, nicht in eine Genialität auszuarten, welche mit dem Charakter der Weiblichkeit nicht in Uebereinstimmung stehend so leicht etwas Gespreiztes annimmt, von dem sich, wie bereits oben angedeutet, einige Spuren zeigen.

Wenn die bildende Kunst Originalität unbedingt fordert (§. 7), so hat sich vor Allem der Künstler selbst in jeder Hinsicht treu zu bleiben, damit das Mittel der Subjectivität, durch welches man in einem Bilde die Natur erblickt, nicht durch den Einfluss des Fremden getrübt werde. Eine solche Trübung zieht sich gemeiniglich das weibliche Talent zu, wenn es den von der Natur bestimmten Grad der weiblichen Zurückhaltung aufgiebt und damit die stille Pietät verliert, die in der bildenden Kunst so erforderlich ist. Der jetzt so übliche Prunk mit den äussern Merkmalen der Genialität, als Folge einer Ueberschätzung

der subjectiven Productionskraft, macht in der Regel derartige Kunstproductionen ungeniessbar.

Riedel, gleichfalls wie die Baumann-Jerichow vornehmlich in Rom thätig, hat bereits mannigfache Beweise geliefert, dass er, mit Rücksicht auf den jetzigen Standpunct der Kunst, seinen Bildern einen ungewöhnlichen Grad von Lebensfonds zu verleihen weiss. Der Mangel an kunstwissenschaftlicher Einsicht lässt ihn in der Illusion ein wesentliches Element der Malerei erblicken, die er denn auch, wie sich von selbst versteht, in der geschickten Nachahmung des Aeusserlichsten der Erscheinung im hohen Grade erreicht hat.

Das Mangelhafte dieser Richtung, worauf bereits zum öftern hingewiesen worden, ist um so beklagenswerther, als er selbst in seinen sonnenbeleuchteten Bildern, die ausser dem Publicum, das die Täuschung liebt, so viel Anklang auch in der nachahmenden Künstlerwelt, vornehmlich in Berlin gefunden, noch immer ein ungewöhnliches Talent hindurchblicken lässt, dessen solidere Früchte ihm deshalb nicht zu Theil werden, indem er den Werth seiner überaus trefflichen Kunstumgebung in Rom nicht zu schätzen weiss. Derartige Künstler, welche so offenbar an den Tag legen, wie ihnen der Beifall der Menge höher als der der wahren Kunstverständigen steht, haben ihren Lohn dahin, und später den traurigen Ruhm, kunstgeschichtlich als Hauptvertreter eines grossen Irrthums genannt zu werden, der bereits das Grab so vieler aufkeimenden Talente geworden ist.

---

Unter den vielen Künstlern, die sich in Deutschland im Genrefach bemerklich machen, ist Eduard Meyerheim in Berlin einer der beliebtesten, der mit vielem Geschick die Zustände eines gemüthlichen Familienlebens, besonders auf dem Lande, auf eine angenehme Weise vorführt. Aber in dem Streben nach dem Gefälligen, sowohl in Hinsicht der Wahl seiner Individualitäten als in der Auffassung und künstlerichen Behandlung, erhält die Natur unter seiner Hand oft einen Charakter, der sich dadurch von dem echt Malerischen entfernt, dass er, in der Befürchtung unedel zu werden, die lebenskräftigen Züge, welche in diesem Kreise der menschlichen Gesellschaft für die Kunst oft so bedeutungsvoll zum Vorschein kommen, sorgfältig vermeidet.

Dieser Zug steht mit dem Wesen des niedern Genre's im Widerspruch, das die malerische Darstellung einer Menschenclasse in sich begreift, in welcher die edle Form nur ausnahmsweise angetroffen wird und sich nur so lang erhält, als das Mühselige, dem sie hier preisgegeben ist, in ihr noch nicht die Zeichen bemerkbar macht, welche als die Schrift für den Genre zu betrachten ist, mit der sie so gern den Sinn der Naturintention zu offenbaren trachtet. In diesem ihrem Beginnen, das die Darlegung der tiefern Bedeutung des Wahren und Schönen im Niedern zum Zweck hat, muss lediglich das Edle der Kunst gesucht werden, da die edle Form selber, deren Ergründung der niedern Genremalerei nicht obliegt, nur etwas Zufälliges der Erscheinung ist, das hier, ausschliesslich angewendet, dem Charakter des niedern Genre zuwiderläuft und das damit nicht zum höhern erhoben werden kann, wie dies in der Absicht des Künstlers zu liegen scheint.

Bei dem hohen Grade von Befähigung, der sich in den Bildern dieses Künstlers in so mannigfacher Weise kundgiebt, dürfte es ihm nicht schwer werden, im Hinblick auf diesen Fingerzeig und auf die Werke der grossen niederländischen Meister, denen man gemeiniglich kein höheres Kunstbewusstsein zutraut, eine seinem sehr achtungswerthen Talente entsprechende Richtung zu geben.

Eine richtigere Auffassung des Idealbegriffs würde seine ausschliessliche Wahl des Angenehmern, wodurch seine Bilder fast alle einen sonntäglichen Anstrich erhalten, heilsam beschränken und dem reichern und bedeutsamen Werkeltägigen um Vieles näher bringen. Sicher würde ihnen sodann über kurz oder lang die seltene Ehre zu Theil werden, nicht lediglich zur Zierde der Boudoirs der reichen Kunstliebhaber zu dienen, für die sie so berechnet erscheinen, sondern den anerkannten Meisterwerken beigesellt zu werden, wozu vor Allem erforderlich wäre, das Element des Styles zu einer grösseren Geltung zu bringen, dessen Mangel vornehmlich in dem Beiwerklichen, das im Durchschnitt in eine realistische Treue aufgeht, so fühlbar ist; auch müsste er von einer Behandlung abkommen, die zwar das Schöne meint, aber, genau betrachtet, mehr eine Beschönigung dessen ist, was derselben nicht bedarf. Dadurch büsst die urkräftige Erscheinung, mit der es zumeist der niedere Genre zu thun hat, das Eigenwillige der Formen ein, in dessen richtigem Verhältniss zur Schönheit gerade das Wesentlichste beruht.

Im höhern Genre leistet Begas oft Erfreuliches, vornehmlich da, wo er nicht durch eine dem Vorwurf zum Grunde liegende Handlung besonders interessiren will.

Noch sind hier zwei Künstler zu erwähnen, die durch ihre neusten Leistungen bewiesen haben, dass sie in ein Stadium der artistischen Production getreten sind, das den Wunsch erregt, ihr Talent bei dem verführerischen Andrang moderner Einflüsse mehr zu läutern und zu schützen, was nur durch eine tiefere kunstwissenschaftliche Erkenntniss möglich wird. Menzel in Berlin und Rethel in Dresden, der Erstere durch ein historisches Conversationsstück «Friedrich der Grosse unter seinen Freunden», der Letztere durch seinen «Todtentanz», wenn auch nur lithographischer Contour, lassen Bedeutenderes erwarten, wenn sie ihre Bildnerkraft gesammelter dem Wesen der Erscheinung zuwenden. Die Illustrationen Kaulbachs sind nur selten dieses Künstlers würdig, und sein «Narrenhaus» bezeichnet genau, wie sehr er seinem Talente durch den Mangel an reinem Kunstbegriff Eintrag thut.

---

# SIEBENTES CAPITEL.

---

## Die Thiermalerei.

### §. 104.

Die Darstellung der Thiere, so wie der niedern Realität überhaupt, während der classischen Zeit Griechenlands.

Wenn schon bei der Darstellung der höhern Realität die niedere nicht wohl umgangen werden kann, indem selbst aus dem Leben der Materie an sich eine Beisteuer für den gesammten Geistesfonds der vorzuführenden Erscheinung geschöpft wird, so erklärt es sich schon hieraus, dass jede Zeit einer wahren Kunstblüthe keine Gattung der Bildungszweige unberührt lässt, von der sich immer einzelne Talente angezogen fühlen, die darinne Bedeutendes hervorbringen.

Es ist schon oft die Frage aufgeworfen worden, ob auch die antike Kunst sich mit dergleichen Darstellungen

befasst habe, und man hat sie meist in Beziehung auf den Genre verneint, weil man dabei die Sculptur im Auge hatte, deren vorherrschendes Stylelement die Behandlung desselben nicht wohl erkennen liess.

Ein falsches Urtheil deutete diesen Umstand anders und leitete davon eine Geringschätzung gegen dasselbe ab, in welcher sich noch jetzt eine sogenannte classische Bildung so wohl gefällt, welche übersieht, dass diese Lücke in der Sculptur eigentlich nur eine scheinbare ist.

Schon der Natur des Mythus liegt die Idee des Universellen zum Grunde, welche alles Particularistische der Erscheinungswelt seinem Wesen nach in sich schliesst. Wie dieser Mythus, konnte die Sculptur, welche sich vornehmlich mit seiner Darstellung befasst, bei ihrer vorherrschenden idealen Allgemeinheit, nicht wohl auf die speciellen Zustände des menschlichen Lebens eingehen; aber nichts desto weniger sind sie auch hier in grossen Zügen repräsentirt, indem sie der Beispiele genug enthält, in welchen das Verhältniss der höhern und niedern Realität zu einander und zur Schönheit bedeutungsvoll dargethan ist, und man hat dabei keinen Anstand genommen selbst bis in das Thierreich hinabzusteigen, dieses Verhältniss um so anschaulicher zu machen.

In der sinnreichsten Metamorphose hat sich die höchste Kunst sowohl durch die physiologisch bildnerischen Darstellungen der Uebergänge von der höchsten bis zur niedrigsten Realität, so wie auch umgekehrt, bewährt.

Dass von Kunstwerken, die den Genre, wie man ihn jetzt gewöhnlich versteht, behandeln, nichts von dem classischen Alterthum auf die Jetztzeit gekommen ist, hat seinen Grund darin, dass dieser in solchem Sinne nur in

Gemälden zu suchen ist, die dem Zahn der Zeit nicht so widerstehen konnten. Indessen erwähnt Plinius eine Menge von Malern, welche sich zum Theil während der höchsten Blüthenzeit Griechenlands eines hohen Ruhmes, nicht allein in diesem Fache, sondern auch in andern Bildnerzweigen, die eine noch niederere Realität vorführen, zu erfreuen hatten; ja, er macht sogar die grossen Summen namhaft, welche die Künstler für derartige Werke erhalten haben.

Abgesehen von diesem Zeugniss, war eine derartige künstlerische Thätigkeit schon daraus abzunehmen, dass der naturwüchsige Entwicklungsgang der antiken Kunst schon in den Ueberresten der Sculptur dieselben Consequenzen erkennen lässt, welche die christliche Kunst enthält. Die allmählige Cultivirung aller übrigen Zweige der bildenden Kunst hält, aus dem eben angeführten Grunde, ihrem Wesen nach mit ihrem Stamme gleichen Schritt.

Auch die Nachbildung der Thiere gelangte im classischen Alterthum zu einem Grade der Vollkommenheit, der ganz im Einklang mit allen übrigen Kunstleistungen stand. Vornehmlich das Pferd wurde nicht allein deshalb bildnerisch dargestellt, weil es im factischen Bezuge zum Menschen oft durch die zu lösende Aufgabe bedingt war, sondern man hat auch Werke, in denen es ausschliesslich vortrefflich behandelt ist. Dies zu erkennen ist vor Allem erforderlich, dass man eines Theils von den modernen Racen, welche durch künstliche Dressur und Zucht ihren ursprünglichen Charakter eingebüsst haben, abstrahirt, andern Theils muss der Styl in Anschlag gebracht werden, der auch diese Formen noch modificirt. Jene Werke, in denen es nur nebensächlich behandelt ist, sind dabei freilich

nicht maassgebend, obschon auch hier das Wesen desselben in einer idealen Allgemeinheit festgehalten, was immer höher, als die realistische Treue, von der man sich jetzt so selten frei zu machen weiss, anzuschlagen ist.

Aber auch Löwen, Panther, Stiere etc. sind mit der höchsten Virtuosität vorgestellt und zum Theil bis in die Jetztzeit erhalten worden, und die antike Ornamentik liefert mannigfache Beweise, wie umfassend das bildnerische Studium des thierischen Körpers getrieben wurde, da selbst die phantastischen Gestaltungen eines innern Organismus nicht entbehren, der auf eine tiefe Erkenntniss des Ursächlichen der thierischen Formen bedeutsam hinweist.

## §. 105.

## Die Thiermalerei unter Einfluss des Rubens.

Auch in der Thiermalerei kommt es vornehmlich auf die Auffassung der in der vorzustellenden Erscheinung enthaltenen Idee an, die nur in der Erkenntniss der in den Formen enthaltenen Intention auszudrücken ist. Es werden sonach solche Thiere für die künstlerische Darstellung am geeignetsten sein, deren Organismus einen möglichst tiefen Blick in den Mechanismus der Knochen, Muskeln und Bänder gewährt, indem durch die Auffassung einer einheitlichen Wirksamkeit dieser Theile die Lebensfähigkeit und mit ihr die Schönheit bedingt ist.

Indessen bleibt der Kunst auch da noch Spielraum genug, sich geistvoll zu bethätigen, wo die äussere Hülle der Thiere für eine derartige Auffassung weniger günstig

ist; besonders ist es alsdann die Malerei, welche eine Behandlung zulässt, die in der den tiefern Organismus bedeckenden Hülle ein grosses künstlerisches Interesse erwecken kann.

Geht man über das antike, kunsthistorisch merkwürdige Kunstwerk der sogenannten capitolinischen Tauben, das gut in Mosaik ausgeführt und in anderer Hinsicht oft bedeutend überschätzt worden ist, hinweg, so bietet bereits das 16. Jahrhundert einzelnes Treffliche in der Malerei, wie z. B. Coreggio in dem Bilde der Leda (No. 218), befindlich in der Gallerie des Museums zu Berlin, in der Darstellung des Schwanes beweist. Die eigentliche Thiermalerei gelangt aber erst später in den Niederlanden zur bedeutenderen Ausbildung, wozu wieder der gewaltige Rubens den belebenden Impuls giebt.

Seine Löwenjagd in der Dresdener Gallerie steht in genauer Uebereinstimmung mit seinen übrigen grossen Schöpfungen, indem er den oben angeführten Bedingungen im Anlass einer Situation, welche nur durch den freien Erguss der Phantasie und doch so wahr hervorgegangen, auf das strengste genügt. Auch hier ist es wieder ein möglichst hoher Grad der physischen Spannkraft, durch welche dieser Meister instructiv einen grossen Reichthum von malerischen Schönheiten zur Anschauung bringt.

## §. 106.

## Franz Snyders.

Sein Freund Franz Snyders, fast ausschliesslich im Thierfache und oft mit Rubens in einem Bilde, das die menschliche Gestalt erfordert, gemeinschaftlich thätig, soll sich durch dieses Bild für besiegt erklärt haben. Indessen ist auch dieser Maler, den ein Rubens zum Genossen erwählt, als einer der bedeutendsten zu nennen, der seinen Ruf vornehmlich in wilden Jagdstücken rechtfertigt.

Von ihm besitzt die Gallerie des Museums zu Berlin eine Bärenhatze (No. 974), welche in jeder Hinsicht bewunderungswürdig ist. Hier ist es vornehmlich zu ersehen, wie, bei der möglichsten Werthhaltung des Aeusserlichen, zugleich die Tiefen des innern Organismus zu erschliessen sind, um die Erscheinung zur umfassendsten lebendigen Idee zu erheben.

In dem noch unentschiedenen Kampfe zweier Bären mit der Meuth, die zum Theil der grimmigen Kraft dieser beiden Bestien erliegt, gewährt Snyders einen Blick in den innersten Mechanismus der thierischen Gestaltung, die sich hier auf das mannigfachste mit der bewunderungswürdigsten einheitlichen Consequenz kund giebt. Von der höchsten Anspannung bis zur völligen Erschöpfung sind hier die malerischen Bedingungen der Lebensfähigkeit in einem auf das trefflichste bezeichneten Triebe einer möglichen Lebenserhaltung unter dem Andrange der grössten Gefahr zur Anschauung gebracht. Hier verhaucht bereits ein Solofänger sein kühnes Leben, dort ist ein anderer durch Verletzung ausser Thätigkeit gesetzt, der nur noch

Kraft zu haben scheint im kläglichsten Geheul seine übrigen Genossen zur Rache zu entflammen. Der eine der Bären hat einen Packer in aufrechter Stellung mit seinen grimmigen Tatzen dermaassen umfasst und quetschend an seine Brust gedrückt, dass es ihm bei unsäglicher Anstrengung, sich windend zu befreien, kaum gelingen möchte dem Todesschicksal zu entgehen. Es ist als hörte man sein schmerzliches Geheul, mit dem er die Luft erfüllt. Einem andern Packer, noch voll von ungeschwächter Kampfbegier, scheint es zu glücken, des Gehörs der wilden Bestie habhaft zu werden, was für die endliche Besiegung als entscheidend angesehen wird, wenn es ihm dabei möglich wird, sich nach der entgegengesetzten Seite derselben hinüber zu schwingen. Neue Hunde verschiedener Racen eilen noch herzu, sich rüstig an einem Kampfe zu betheiligen, dessen zweifelhafter Ausgang nur einem vernünftigen Leiter anheimgegeben zu sein scheint, der im Bilde zur Zeit noch nicht sichtbar, aber dessen Einwirkung in demselben genugsam beurkundet ist.

So sehr nun auch dem furchtbaren Gegenstande der äusserlichen Natur nach sein Recht geschehen, welches das Interesse des Beschauers in einem um so höhern Grade in Anspruch nimmt, als dieser gewaltige Thierkampf in wirklicher Lebensgrösse vorgestellt ist: auch hier ist es wieder der reine Kunstbegriff, welcher den Vorgang nur als einen äussern Anlass erkennen lässt, in den daraus entspringenden Consequenzen neue Wahrheiten zu offenbaren, in deren künstlerischer Behandlung sich ein weites Bereich des Ursächlichen erschliesst, die *malerischen Schönheiten* zu entfalten. Durch ihn weiss dieser Meister, bei aller Aufregung des Gegenständlichen, von der der Künstler so

leicht hingerissen in Routine und Fertigkeit ausartet, die schöpferische Ruhe zu behaupten, die unerlässlich ist, wenn die Empfindung im Zwecke der Schönheit sich bethätigen soll. Bei aller Gerechtigkeit, die dem Charakter des Gegenständlichen gezollt ist, ist jeder, auch der geringste Theil von der Macht eines grossen Styles durchdrungen, und ein eben so freier als geistvoller Vortrag lässt da die Sammlung nicht vermissen, wo sie von den feinern Zügen der Natur erheischt wird. Die präcise Form des glatten und energischen thierischen Zahnes, das Feuchte und Durchsichtige des wuthfunkelnden Auges, das Flockige oder Struppige des Fells mit allen seinen für die Kunst bedeutsamen Modificationen sind mit einer ächt künstlerischen Pietät in einem Sinne behandelt, der Snyders zu dem hohen Range eines Rubens der Thiermalerei erhebt.

Unter mehreren andern Meistern, die ähnliche Gegenstände behandeln und zum Theil Ausgezeichnetes darin leisten, obschon an Phantasie und charakteristischer Auffassung des thierischen Ausdrucks dem Snyders nachstehend, dient vornehmlich Ruthar dazu, das grosse Verdienst Snyders' in ein helleres Licht zu stellen. Was bei Jenem eine schwerfällige Erfindung der Composition, ist bei diesem der freie Erguss einer schwunghaften Schöpfungskraft, die den flüchtigen Moment des Zuständlichen, für dessen Darstellung die äussern Hülfsmittel nicht ausreichen, in seinen bedeutsamsten Zügen treffend zu fixiren vermag.

Dass es nicht der ausserordentlichen Zustände der Erscheinung bedarf, um bei ihrer Darstellung eine grosse Kunst zu entfalten, ist bereits dargethan worden. Der Schule des Rubens war es entsprechend, wenn sie ihre

Vorwürfe so wählte, dass das Element des Malerischen in grösstmöglichster Ausdehnung zur Geltung kam. Aber auch in diesem Kunstzweige fehlt es nicht an Bildern, die mit schlichter Wahl einer ruhigen Zuständlichkeit das Thierreich vorstellen; denn der wahre Meister weiss unter allen Umständen neue Wahrheiten zu erschliessen, und mit dem Lichte seines originellen Geistes einzudringen. Auch Snyders hat viele derartige Bilder gemalt und sehr Bedeutendes auch in Behandlung des Federviehs geliefert, indem er hier in der naivsten Anschauung eine weise Oekonomie der Bildungsmittel, die an und für sich im Vergleich zum schillernden Glanze der realen Wahrheit des Gefieders so wenig zu bieten scheinen, die überraschendste Wirkung in der Offenbarung des Idealen hervorzubringen wusste. In Hinsicht einer präcisen, naiven, gefühlvollen und freien Behandlung, in deren Zweckmässigkeit sich die tiefste Erkenntniss kund giebt, möchte kaum etwas Schöneres als der Hahnenkampf, befindlich im königlichen Museum in Berlin, von diesem Meister existiren. Hier ist die oberflächliche Farbenpracht bis zu der äussersten Grenze geführt, in welcher die Malerei ihrer Mittel noch Herr bleibt, sich in der Offenbarung des Idealen über die concrete Wahrheit zu stellen, und nur so ist die Illusion, wie sie in diesem Bilde in vieler Hinsicht erreicht ist, statthaft.

Auf die phantastische Zusammenstellung der thierischen Formen und deren psychologisch malerische Bedeutung, die Rubens und Teniers an den Tag gelegt, ist bereits schon hingewiesen worden. Wenn, trotz der tiefsten Kunstspeculation, Snyders in der Nähe des grossen

Rubens, wie aus Obigem erhellet, in der Verläugnung der tiefern Erkenntniss auch das Zunächstliegende in der unbefangensten Anschauung und Behandlung künstlerisch zu würdigen wusste, so kann es nicht befremden, dass ein anderer Meister diese Richtung in Beziehung auf die Thiermalerei fast ausschliesslich vertritt.

## §. 107.

## Jan Breughel, Roland Savery und David Vinkenbooms.

Unter dem Andrange von Einflüssen des Rubens und seiner eben so genialen als originellen Schüler wusste Jan Breughel eine Kindlichkeit zu bewahren, der es wohlanstand, in dem Glanze einer lebensvollen Farbenpracht (§. 34) das Reich der vielgestaltigen Thierwelt in paradiesischer Eintracht vorzuführen. In seinen Bildern dieser Art erfüllen bunte Papageien und Vögel aller Gattungen Bäume und Gebüsch. Löwen, Panther, Pferde, Affen etc. beleben im traulichen Gemisch das heitere Eden, das er so gern behandelt. Vor diesen Werken geht gemeiniglich der Afterkenner vorüber, weil er in ihnen die Kunst als Kunst vermisst, während der Einsichtigere sich gerade deshalb von ihnen so sehr angezogen fühlt.

Gewiss ist zwischen der natürlichen Realität und seinen Bildern ein erheblicher Unterschied sowohl in Hinsicht der Farbe als auch der Form wahrzunehmen; aber man ist sehr im Irrthum, wenn man diesen Unterschied als

Folge eines Mangels an Erkenntniss oder des künstlerischen Vermögens ansieht. Wie ein kindliches Gemüth reicher an Idee als an Form ist, so ist durch diesen Meister, dem der mühevolle Weg echter Kunstbildung nicht fremd geblieben ist, ein ähnliches Verhältniss repräsentirt. Ihm galt es mehr in der Oberfläche der Erscheinung zu beharren, da diese für ihn noch Tiefe genug hatte, ihre Idee zu offenbaren, und es ist ihm gelungen, bei dem weiten Umfange seiner Erkenntniss, der sich in den feinen Consequenzen seines Styles bemerkbar macht, dem Blick die reinste Unbefangenheit zu erhalten. .

Breughel hat seine Thiere mehr nach ihrer idealen Allgemeinheit aufgefasst und sie mit grosser Präcision und der reinsten Empfindung behandelt. Seine Irrthümer, als Folge eines unschuldsvollen Beginnens, fordern zur Milde der Beurtheilung auf, weil sie charakteristische Zeichen einer Kindlichkeit sind, die in der freien Production bedeutsamer als in der gebundenen Nachformung der bestimmten Erscheinung ist. In welchem Umfange Rubens die Eigenschaften dieses Meisters schätzte, geht aus dem Umstande hervor, dass er sich gern in die heitere unbefangene Gemüthsstimmung, die in den Breughel'schen Bildern herrscht, versetzte und nicht selten sie mit Liebe und Fröhlichkeit staffirte.

Roland Savery strebte in ähnlicher Weise wie Breughel; indess ist er oft schon künstlicher als wahr, und seine detaillirte Behandlung macht oft seine Empfindung von dem Wesen der Erscheinung abwendig.

Auch David Vinkenbooms hat einzelne treffliche Bilder in solcher Art gemalt und steht in Beziehung auf Leichtigkeit des Vortrags und der Behandlung so wie an

naiver Auffassung und Schmelz der Farbe dem Breughel näher als Savery. Abgesehen von dem Grade der Ausführung, der auch bei Breughel verschieden ist, erscheint er in mehreren Werken, die ihm in verschiedenen Gallerien zugeschrieben werden, launenhaft, was den Verdacht erregt, dass solche Werke, bei aller Uebereinstimmung der Manier, nicht von seiner Hand herrühren, da eine grosse Menge von Nachahmern sich oft mit Geschick seine Manier anzueignen suchte.

## §. 108.

## Paul Potter.

In Holland gelangt endlich die Thiermalerei in gleicher Art zu demselben Grade künstlerischer Vollendung, als dies im Fache des Genre der Fall, das oft so innig damit verknüpft ist. Die Eigenthümlichkeit dieses Landes brachte es mit sich, dass man hier vorzugsweise solche Thiere vorstellte, die auf den fruchtbaren Triften desselben so häufig angetroffen werden. Besonders aber ist es die Classe des Rindviehs, in dem sich durch die malerische Structur des körperlichen Baues für die Kunst ein sehr ergiebiges Feld eröffnet, in welchem sich die bedeutendsten Talente auf das entschiedenste geltend machen.

Als einer der bedeutendsten Meister ist hier Paul Potter zu nennen, der der Darstellung einer Kuh in einer Situation, welche künstlerisch zu fixiren eine Phantasie erforderlich, die nur im Interesse der tiefsten Wahrheit frei zu sein weiss, einen Ruhm verdankt gleich dem des

Myron in der Kunstblüthe des griechischen Alterthums, und der sicher eben so begründet ist. Es darf hier kein Anstand genommen werden, im Hinblick auf die trefflichen antiken Leistungen dies unverholen auszusprechen, da man nur allzuoft in einem schielenden Vergleiche ungerecht gegen die Meister der neuern Zeit geworden ist. Dass das hochbegabte Volk der alten Griechen durch seine Formen einem allgemeinern Geschmacke entsprochen, ist bei Schätzung ihres Verdienstes nicht maassgebend. Dies lässt sich nur erst in dem Grade des Geistesfonds ihrer Kunstwerke feststellen, und wo dieser in irgend einem Kunstwerke ins Leben tritt, da ist dasselbe den antiken Werken gleich zu achten, in welcher Form und Zeit es auch gebildet sein mag.

Im nächsten Anschluss an die individuelle Form, hat Potter seine Thiere mit der feinsten Charakteristik und einer eben so stylvollen als speciellen Auffassung alles dessen, was zur Steigerung des Lebensfonds beiträgt, dargestellt. Seiner grossen Kunst zufolge, die ihm in der ruhigsten Situation der darzustellenden Erscheinung vollauf zu thun giebt, begnügte er sich oft, ein einzelnes Thier in der indifferentesten Zuständlichkeit vorzuführen und er findet dabei Raum genug, den ganzen Umfang seiner Kunst in der Offenbarung der einheitlichen lebendigen Idee durch Verfolgung ihrer feinsten Consequenzen zu entfalten. Mit dem regsten Kunstinteresse weiss er in der gefühlvollsten Behandlung von der stabilen Structur der Knochen, Muskeln und Bänder bis in die scheinbar bedeutungslosen Zufälligkeiten einer behaarten Oberfläche, der überall sich kund gebenden Naturintention auf das geistvollste zu entsprechen. Das klare Verständniss des Naturgesetzes; dass

die Lebensbedingungen im Theil denen des Ganzen sich ähnlich äussern, thut sich in dem strengsten Parallelismus seines Tractamentes kund, in dem der kleinste Theil seiner Bilder im Verhältniss zum Ganzen ausgeführt erscheint. Der complicirte Reichthum von Formen, in welchem dies Gesetz so schwer aufzufinden, ist mehr eine Folge der verschiedenartigen Substanzen, deren Eigenthümlichkeit sich in der Art und Weise, wie sie sich diesem Gesetze fügen, zu erkennen giebt. Potter verfolgt diese Züge mit eben so grosser Ruhe als Sicherheit, da der complicirte Organismus ihm kein Hinderniss ist, überall jenes Gesetz herauszufinden, das sich als solches selbst, mit der Schärfe der Erkenntniss vereinfacht.

Wenn diesem Meister eine naive Auffassung der Erscheinung von Haus aus eigen war, so diente eine solche Naturanschauung nur dazu, ihn auf diesem Wege noch mehr zu bestärken, und er bewährt diese Eigenschaften unter allen Umständen.

Jedes Thier in seiner Art ist in seinen Bildern ein bestimmtes Portrait eines Einzelnen, in welchem die Gesammtheit geistvoll repräsentirt ist. Dabei erstreckt sich die Treue der Individualität bis auf den Blick des Auges, das bald gutmüthig stierend, bald lebendig funkelnd, bald im schläfrigen Behagen des Wiederkäuens mit allen Formennüancen selbst bis auf die Wimper treu dargestellt ist.

Den höchsten Grad von geistiger Wahrheit erzielt Potter endlich, wenn er mit vollem Spitzpinsel die letzte Hand ans Werk legt, mit einer dickflüssigen Farbe den Auftrag an geeigneten Stellen in der Art zu verstärken, dass die Intention der Formen und der Materie zur vollsten

Geltung gelangt. In der letzten Hand des Potter offenbart sich die erquicklichste Genugthuung, die tiefste Wahrheit mit dem treffendsten Erfolg eines lebensvollen Schmelzes der Farbe erreicht zu haben. Ein solcher Genuss, dessen der bildende Künstler auf diese Weise theilhaftig wird, ist aber die gefährliche Klippe, an welcher, dem Ziele so nah, der gesammte Geistesfonds oft noch zerschellen kann. Potter bewährt seine Meisterschaft am bewunderungswürdigsten durch den Grad von Mässigung, mit welchem er sich diesem Genusse überlässt.

In der grossherzoglichen Gallerie zu Darmstadt befindet sich von ihm ein Bildchen, das wenig bekannt zu sein scheint. Es ist eine von den weniger ausgeführten Arbeiten seiner Hand, die aber gleichwohl den ganzen Umfang seiner Trefflichkeit genugsam erkennen lässt. Vornehmlich beurkundet es seine hohe Meisterschaft im Helldunkel, das hier von magischer Schönheit die grosse Wahrheit wie mit einem Heiligenschein des reinsten Tageslichts umgiebt.

## §. 109.

## Charles Dujardin, Johann Baptist Wenix und Berchem.

Charles Dujardin ist gleichfalls ausgezeichnet als Thiermaler und erinnert in der Art naiver Auffassung und Behandlung nicht selten an Potter, obgleich er als Schüler des Berchem angeführt wird. Der Letztere so wie Johann Baptist Wenix haben indessen ihre grosse

Meisterschaft in diesem Fache mannigfacher an den Tag gelegt und besonders ist es Wenix der mit einem grossen Styl eine Behandlung verknüpft, die dadurch interessanter wie die des Berchem ist, dass sie, weniger abgeschlossen, eine kunst- und gefühlvollere Bewältigung der Bildungsmaterie erkennen lässt. Am wenigsten rechtfertigt Berchem seinen Ruhm in Bildern, wie die Gallerie des Berliner Museums einige kleinere besitzt, die glatter als wahrhaft fein, und reiner in der Farbe als wahr sind. Die rothen Gewänder seiner oft gemein aufgefassten und behandelten Figuren ermangeln fast jedes malerischen Werthes.

## §. 110.

## Johann Heinrich Roos, Rosa di Tivoli und Salvator Rosa.

Unter mehreren Thiermalern, die den Namen Roos führen, ist Johann Heinrich Roos der bedeutendste. So Treffliches er auch liefert, so sind doch seine grossen Eigenschaften nicht der Art, dass sie den Zweck dieses Buches fördern helfen, wenn sie nicht im Vergleich zu dem Minderbedeutenden gezogen werden, das zu diesem Behufe in Betracht gestellt wird, während oft des Trefflichen so viel aus Mangel an neuen künstlerischen Beziehungen mit Stillschweigen übergangen werden musste.

Philipp Roos genannt Rosa di Tivoli, meist in Italien thätig, wo die Eklektik meist in eine Routine ausgeartet war, die sich so leicht mit der Erreichung einer oberflächlichen Scheinbarkeit zufrieden giebt, stellte sich, nach-

dem er mit der Natur einigermaassen vertraut war, auf seine technische Fertigkeit pochend, ihr keck gegenüber, wodurch er sich der Gunst verlustig machte, in ihre tiefern Geheimnisse zu dringen, wie das bei J. H. Roos der Fall, der ihr stets mit gemessener Aufmerksamkeit eine Pietät bewahrte, durch die es ihm vergönnt war, einer wahren, reinen Empfindung theilhaftig zu werden, mit der er productiv den Geistesfonds seiner Bilder zu steigern wusste, während jener in seinen Bildern denselben immer mehr und mehr dadurch schwächte, dass seine Empfindung sich diesem in dem Grade entfremdete, als sie bei einer Behandlung, die sich mehr als solche zur Schau stellte, werkthätig war, welcher die innere Nothwendigkeit fast gänzlich gebricht. Statt ein Ergebniss des Gefühls und der Erkenntniss zu sein, das sich in der gesammelten Anschauung der unmittelbaren Natur kunstvoll zu bethätigen hat, ist diese Behandlung wenig mehr als eine rohe Willkür, die sich auf einer Schablonenwahrheit sicher glaubt.

Noch anschaulicher und lehrreicher wird der Mangel einer tiefern Kunsterkenntniss, deren sich Rosa di Tivoli schuldig macht, wenn man die Thierstücke des Italieners Salvator Rosa in Betracht zieht. Es stellt sich dabei zunächst heraus, wie verschieden die Bravour, mit welcher der Erstere so leicht die Menge besticht, von einer wahrhaft künstlerischen Freiheit sei, die Salvator nur dadurch erst erlangt, dass er in der bereitwilligsten Abhängigkeit von den Kunstforderungen, die lediglich die Schönheit bezwecken, der Mittel und Wege Herr zu werden suchte, nur um der Schönheit desto dienstbarer zu sein. Auch in seinen Bildern machen sich oft die Zeichen bemerkbar, mit denen sich Rosa di Tivoli so gern befasst; —

aber während sie bei diesem mehr eines eitelen Zweckes willen hervorstechen, sind sie bei jenem Meister eine beredtsame Schrift der Empfindung, welche sich in der Ergründung des Wesens der Erscheinung geläutert, es weniger mit ihnen, als mit dem künstlerischen Sinn zu thun hat, den sie ausdrücken sollen; und gleich wie der Sachkundige bei einer geistvollen Schrift von dem gewichtigen Inhalt in Anspruch genommen wird, ohne die Schriftzeichen gewahr zu werden, so ist dies bei den Kunstwerken Salvator Rosa's der Fall in einem noch bedeutsamern Grade, da diese Zeichen selbst, trotz ihrer oft so pastosen Gestaltung, geistiger Inhalt sind, in dem sich die materielle Form derselben auflöst.

Salvator Rosa hat seine künstlerische Bildung vornehmlich in Neapel erhalten, wo der Einfluss des Caravaggio und Spagnoletto, beide von einem mehr originellen Geiste durchdrungen, der im 17. Jahrhundert in Italien so selten war, auf ihn um so erfolgreicher einwirkte, als diese Künstler in einem eifrigen unmittelbaren Studium der Natur den Werth der individuellen Wahrheit schätzen lernten, eine Bedingung, die zur Erlangung einer erspriesslichen künstlerischen Freiheit unerlässlich ist. In der Schule des Spagnoletto, der als Spanier mit den niederländischen Meistern viele grosse Eigenschaften gemein hat, sammelte Salvator Rosa in einem Studium, das die niedrigste Realität nicht verschmähte, einen Schatz von Erfahrungen und Einsicht, den er fortwährend zu vermehren trachtete, welcher ihm im Stadium seiner völligen Künstlerfreiheit so trefflich zu statten kam.

Salvator Rosa muss hier als einer der originellsten und genialsten Künstler bezeichnet werden, den Italien im

17. Jahrhundert aufzuweisen hat. Seine Zeichnung ist überaus fein und erstreckt sich bis auf die kleinsten Züge der Behandlung im weitesten Sinne, da nichts ausser dem einheitlichen Naturgesetz der Perspective liegt, das sich auf alle räumlichen Verhältnisse erstreckt. Wie viele der niederländischen Meister legt auch Salvator Rosa einen grossen Werth auf die Primabehandlung, weshalb er nicht gern die unebenen Stellen antastet, die das Product der Empfindung sind, welche die Erscheinung in ihm hervorgebracht hat. Seine Bilder gewähren daher eine klare Einsicht in den Ideen- und Empfindungsgang dieses Meisters. Auch sucht er, was bei italienischen Künstlern höchst selten der Fall, jeden Umstand, ohne die Eigenthümlichkeit desselben erheblich zu ändern, zweckmässig zu benutzen, auf dem möglichst kürzesten Wege zum Ziele des Schönen zu gelangen. Auf diese Weise kommen bei ihm höchst naive Züge zum Vorschein, die den Werth seiner echt malerischen Auffassung und Behandlung bedeutend erhöhen; denn es stellt sich dabei nicht selten das Verhältniss heraus, wie das zur Behandlung ungeeignete Mittel an sich, trotz seiner Ungefügigkeit, der Darstellung dienstbar zu machen sei, wobei sich die Kraft der wahren Idee um so deutlicher kund giebt.

Um die Zeit, in welcher Salvator Rosa bildete, wurde der rothe Bolusgrund der Malerleinwand eingeführt, welcher nach und nach die dünnern Stellen des darauf gemalten Bildes verzehrte und dadurch dessen Werth sehr verringerte. Auch Salvator hat sich oft, wie es den Anschein hat, eines solchen Grundes bedient; aber wenn auch, wie dies schon in früherer Zeit der Fall, einzelne Bilder von ihm nachgedunkelt sind: von einer stellenweisen Verzehrung des

Farbenauftrags ist bei ihm nichts zu bemerken, was sich dadurch leicht prüfen lässt, dass er in der oben angegebenen Art der Behandlung den Grund an geeigneten Stellen gänzlich unberührt lässt, und diese mit den pastosern durch einen verdünnten Farbenzwischensatz vermittelt, der unversehrt geblieben ist. Es geht daraus hervor, dass dieser Grund entweder eine unschädlichere Farbe als der Bolus ist, oder dass er vielleicht der nachtheiligen Wirkung desselben zuvor durch einen Leimüberzug vorgebeugt hat.

Der unebenere Farbenauftrag und der scheinbare Mangel an feinerer Ausführung, der aus der einsichtsvollen Schonung dieses Auftrags sich herleitet, giebt den Primabildern Salvator Rosa's und denen, die in gleicher Art und Weise wie diese weiter ausgeführt sind, ein skizzenhaftes Ansehen und macht ihren Werth vorerst zweifelhaft, da sich viele Nachahmer die äussern Zeichen seiner Manier mit grossem Geschick anzueignen wussten. Indessen unterscheiden sich die Werke dieses Meisters von denen minder bedeutender Künstler, die in seiner Art zu malen suchten, durch eine intensive Wirkung, durch deren Nachhaltigkeit man auf die breite Basis einer Menge von Ursachen geleitet wird, die nur den echten Meisterwerken eigen ist, und die nur ein origineller schöpferischer Geist im ungetrübten Hinblick in die Tiefen der unmittelbaren Natur hervorzubringen vermag. Diese nachhaltige und bestimmte Wucht eines innern Lebensfonds, im Verein mit einem Reichthum echt malerischer Pointen, die an den niederländischen Pantheismus erinnern, ist bei der Elasticität eines Geistes, der nach der Eigenthümlichkeit der Anregung seine Ausdrucksweise so häufig modificirt, hauptsächlich in fraglichen Fällen, ob ein derartiges Werk echt oder unecht sei, ent-

scheidend, wenn es sich, was leicht der Fall, herausstellt, dass es von der Hand eines italienischen Meisters herrührt; denn kein italienischer Künstler, der in ähnlicher Art bildet, hält einen Vergleich mit Salvator Rosa aus. In dieser Hinsicht verführerisch kann der Franzose Courtois nur für denjenigen sein, der in den äussern Merkmalen befangen jenen Fonds nicht verspürt, der bei Salvator immer in dem Grade gewichtig, wie bei Courtois leicht ist. Gleichwohl führen Halbkenner, die ein echtes Bild des erstern Meisters gern bezweifeln, Letztern immer im Munde, ihre Unwissenheit damit an den Tag legend.

Bei der fast in allen Fächern der Malerei entwickelten grossen Thätigkeit des Salvator, gehören Bilder, in denen er das Thier ausführlicher behandelt, zur grossen Seltenheit, obschon er, nach dem Vorhandenen zu urtheilen, in dieser Art viel gemalt haben muss. Ein sehr interessantes Bild, im Privatbesitz zu Berlin, stellt einen Ueberfall von Räubern vor, welche unter Gewaltthätigkeiten, die sie gegen die Insassen eines Bauerngehöftes begehen, Ochsen, Schaafe und übriges Vieh entführen, das reich an malerischen Schönheiten ist. Wie er in der Behandlung des Rindviehs einen tiefen Blick in den organischen Bau der stabilen innern Theile gewährt und die richtige Form und das entsprechende Maass der darüber befindlichen mit eben so grosser Bestimmtheit als Leichtigkeit zu treffen weiss; so ist die Behandlung der Schaafe, wo nur Köpfe und Beine eine gleiche Einsicht gestatten, auch da nicht minder bewunderungswürdig, wo er es lediglich mit dem Vliess zu thun hat.

Hier ist die natürliche Formenmystification mit der productivsten Phantasie in der Art und Weise des pastosen

Farbenauftrags und der Pinselführung durch die feinste Bestimmung einer Gesetzlichkeit dargethan, die überall bestimmend vorhanden und nur durch das Verworrene des natürlich Zufälligen verleugnet erscheint. In ähnlicher Weise ist die malerische Pointe in allem Uebrigen mit Sicherheit erfasst, und bis auf das specielle Leben der Materie in der stylvollen Behandlung der Farbe eingegangen.

In diesem Bilde ist es zuvörderst der hohe Grad jener intensiven Wirkung, der sich bemerkbar macht. Die ungewöhnlich grosse Leichtigkeit des Tractaments grenzt an eine Fertigkeit, durch die man so leicht hinters Licht zu führen ist, wenn damit in geschickter Weise ein Effect erzielt wird, den man geneigt ist als eine Folge des innern Gehaltes zu nehmen, welcher nicht vorhanden ist. Das gerechte Misstrauen, was derartige Zeichen daher erwecken, mahnt zu einer Vorsicht, welche gemeiniglich beim Mangel einer tiefern Erkenntniss in eine leichtfertige Nichtachtung übergeht, die schon oft den Untergang des wahrhaft Trefflichen herbeigeführt; — ein Schicksal, dem vornehmlich diejenigen verschleppten Meisterwerke am meisten ausgesetzt sind, die durch ungünstige äussere Umstände oft nicht mehr, als wie man vermeint, das leicht nachzuahmende Facsimile der pastösen Behandlung erkennen lassen.

Den Unterschied der Nachahmung von dem Echten ist nur Derjenige zu beurtheilen im Stande, der eine genauere Kenntniss von den feinern perspectivischen Modificationen hat, in deren strengen Grenzen sich die reine Empfindung des Meisters bewegt, worinne sich Salvator Rosa vorzüglich auszeichnet. Dass sich ein Nachahmer bis zu solcher Feinheit versteigt, ist deshalb selten anzunehmen, weil sie eine productive Bildnerkraft voraussetzt, die lieber selbst-

ständig bildet. Aber wenn sich auch ein begabter Künstler zur Nachahmung derartiger Kunstwerke, die ein so deutliches Gepräge der subjectiven Empfindung tragen, verstehen sollte, so vermag er doch nicht seine eigne Gefühlsweise in dem Grade zu verleugnen, dass er sich nicht hier oder da in Zufälligkeiten verrathen sollte, welche eine freie Behandlung, wie sie Salvator erheischt, immer enthält.

Die Wirkung des besprochenen Bildes lastet nicht auf einzelnen Hauptstellen, wodurch die lediglich effectuirten so stechend werden; ihnen ist eine präcise Durchführung der tiefern Lebensbedingungen der Erscheinung hinzugesellt, die nur fürs erste dadurch negirt erscheint, dass die Intention der Totalphysiognomie durch ein vorsätzlich gesteigertes Maass zur malerischen Bedeutung erhoben ist. Die Nachhaltigkeit dieser Wirkung leitet zunächst auf die tiefern Ursachen derselben, und alsbald wird der Geist und die Empfindung völlig in Anspruch genommen, sich in die Tiefen zu versenken, die Salvator Rosa natürlich geheimnissvoll allmählig erschliesst.

Die Bestimmung derartiger Meister liegt freilich ausser dem Bereich sogenannter Kunstkenner, die nur nach äussern Merkmalen ein Kunstwerk zu beurtheilen sich unterfangen, was allenfalls bei denen der ältern Schulen der Fall sein kann, wo es sich weniger um die Bestimmung malerischer Schönheiten handelt.

---

Salvator Rosa hat auch Schlachtstücke gemalt, die hier wegen der Behandlung der Pferde anzuführen sind, in denen sich, wie bereits erwähnt, Wouverman so

sehr auszeichnet, der sich durch das aufregende Element des Gegenständlichen nicht verleiten lässt, eine Ruhe aufzugeben, welche unter allen Umständen so erforderlich ist, wenn die Kunst zur Offenbarung des Schönen gelangen will.

Auch hier gelangt Salvator zu einer intensiven Wirkung, die nur in loser Verbindung mit dem Tieferliegenden zu sein scheint; aber der theilweise geringe Grad der Ausführung, der zu dieser Meinung Anlass giebt, dient nur dazu, eine klarere Einsicht in das Wesen der Erscheinung zu gewähren (§. 31), da er hier die Bestandtheile desselben, in Ermangelung einer das Innere mehr verschliessenden Ausführung, mit sichern Strichen dem Auge bloslegt. Vom erheblichsten Belang ist bei Salvator Rosa der Umstand, dass auch die geringfügigsten Werke seiner Hand immer die reinste Empfindung erkennen lassen, die als solche hauptsächlich in den malerischen Pointen concentrirt ist, wodurch seine Bilder einen ungewöhnlichen Grad von Anziehungskraft haben.

Dem ist bei Courtois, der sich hauptsächlich mit der Darstellung von Schlachtstücken befasst, nicht also. Dieser lässt sich von dem Gegenständlichen dieser Art hinreissen, mit seinem Pinsel mehr Theil am wilden Gefecht zu nehmen, als im Interesse der Kunst zu wirken.

Wenn Courtois seine Kenntniss mit einer sehr gewandten Praktik oft geistreich zur Schau stellt, so ist die Behandlnng des Salvator Rosa hingegen immer so geist- als gefühlvoll, was nur bei einer innern Sammlung möglich, die nichts desto weniger auch dem Aeussern eines aufregenden Gegenständlichen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen vermag, bei dessen Vorführung gemeiniglich des

Leichtfertigen und Haltungslosen so viel unbemerkt eingepascht wird.

§. 111.

## Die Thiermalerei der Jetztzeit.

In der Jetztzeit sind es vornehmlich die Franzosen, welche sich in der Thiermalerei auszeichnen, unter denen wieder Horace Vernet besonders in einer freien Auffassung und Behandlung der Pferde hervorragt, wie seine in mehrfacher Hinsicht bedeutenden Schlacht- und Jagdstücke beweisen. Eine reiche Phantasie und eine grosse Praktik, die ein nach dem innern Leben der Erscheinung forschender Geist nicht in Fertigkeit ausarten lässt, macht seine Bilder reich an Schönheit, die oft zu der erfreulichsten Wirkung gelangt, weil das Gegenständliche hier mehr zur idealen Allgemeinheit erhoben ist, das anderwärts, wie bereits gezeigt (§. 103), nicht immer frei von einer Speculation ist, die von dem Wesen der Erscheinung abführt.

Decamps hat es mehr, wie es scheint, mit Thieren zu thun, die weniger zu den jagdbaren gehören, oder in einer nähern Beziehung zum Menschen stehen. Eine willkürliche Zusammenstellung der verschiedenartigsten Thiere giebt ihm den Anlass, die Eigenthümlichkeit der instinctiven Aeusserung derselben, Furcht, List, Schlauheit u. s. w. zur Anschauung zu bringen, wodurch er zeigt, dass nach moderner Art ihm die simple Wahrheit nicht genügt, die doch für echte Kunst das erspiesslichste Feld bietet.

Abgesehen hiervon, gewähren seine Bilder malerisches Interesse, und eine empfindungsvolle und solide Behandlung ist geeignet dasselbe zu steigern.

Von ungleich geringerm Kunstwerthe sind die Thierbilder der englischen Künstler, die in umfangreichen und kostbaren Stichen so häufig an den Schaufenstern der Kunsthändler prangen. Ein Raffinement, durch Erfindung piquanter Situationen für das Gegenständliche zu interessiren, stempelt diese Werke zu einer Waare, welche mehr die Liebhaberei der Menge als die tiefern Bedingungen der Kunst im Auge hat. Es kann daher nicht befremden, wenn Künstler, die in solchem Sinne bilden, nicht über eine realistische Treue hinauskommen, die in dem Wahne stehen, dass ein ausgeklügelter Einfall in Hinsicht der äussern Situation malerische Idee sei, wie dies jetzt auch anderwärts so häufig der Fall ist.

Auch der Belgier Verwickhoovén müssigt sich nicht selten ab ein Interesse zu erregen, das mehr in der äusserlichen Charakteristik als in einer tiefern Wahrheit seinen Grund hat.

Die grossen niederländischen Meister bedurften keines «Gewitters», in ihren vorgestellten Schaafherden eine Schönheit zu entfalten, die man am wenigsten da findet, wo auf dergleichen Aeusserlichkeiten, die man «poetisch» nennt, ein besonderer Werth gelegt ist. Möchte dieser Künstler statt dessen lieber zu ergründen suchen, wie die eigenwillige Natur der Bildungsmaterie zu bewältigen sei, mit der er die feinern Lebenszüge der Erscheinung in dem beregten Bilde so bleischwer belastet. Seinem Talente, das sich in kleinern Bildern, wo eine grosse Prätension weniger am Tage liegt, viel erfreulicher bewährt, ist vor Allem ein kunstwissenschaftliches Studium der ältern Meisterwerke zu empfehlen, woran seine nächste Umgebung so reich ist.

Schon ein Mommers würde genügen, ihm einen ma-

lerischen Aufschluss zu geben, wie ein Schaafvliess, wie ein Stück Erdreich zu behandeln sei, wenn etwas Wesentliches in der Erscheinung selbst erzielt werden soll, das immer höher als jener äussere Köder anzuschlagen ist; denn das Vermögen, die tiefern Lebensbedingungen malerisch darzuthun, schliesst die Fähigkeit, die Erscheinung charakteristisch aufzufassen, in sich, nicht umgekehrt.

Das für die Menge so bestechliche Geschick einer charakteristischen Erfindung piquanter Situationen, ausgeführt mit einer plausibeln Scheinbarkeit, ist lange noch nicht hinreichend, den Kunstwerth eines Bildes zu begründen, und die Verirrung in das Gebiet der poetischen Reflexionen dient in der Regel zu einem Beweise, dass der Maler, der sich ihr in solchem Grade hingiebt, in der Erscheinung selbst noch nicht das zu finden vermag, worauf es in der bildenden Kunst hauptsächlich ankommt: die Schönheit.

In Deutschland ist es wieder die Schule von München, die in einzelnen Talenten eine naive Auffassung bewährt und in einer schlichten, anspruchlosen Behandlung eine erspriessliche Entwicklung in Aussicht stellt.

Im Durchschnitt ist man auch hier zur Zeit noch an die Realität gebunden, und der Mangel an kunstwissenschaftlicher Einsicht macht sich da am fühlbarsten, wo die Empfindung für das feinere Leben nicht mächtig genug ist, im Interesse desselben die Materie zu bewältigen, deren Prüfung, wie fast überall in der modernen Kunst, mehr dem Auge als dem Geiste überlassen bleibt.

Bemerkenswerth sind in diesem Fache die Leistungen

Kaulbachs, der auch hier sein ungewöhnliches Talent zu erkennen giebt. Indessen lastet in seinen Zeichnungen des «Reineke Fuchs» der Hauptnachdruck auch wieder auf einer frappanten Charakteristik (XVI.), in der das Feinere der Kunst nicht wohl zur Geltung gelangen kann, und seine grübelnde Meditation über etwas, was die Erscheinung an und für sich nur äusserlich betrifft, macht diesen Irrthum nur um so fühlbarer. Auch die Ornamentik im neuen Museum zu Berlin bot diesem Künstler einen reichen Anlass seine grosse Gewandtheit in diesem Kunstzweige, wo der freien Phantasie ein so weiter Spielraum gelassen ist, in Anwendung zu bringen. Aber diese Gewandtheit ist hier weniger auf die Gewinnung des rein bildnerischen Ausdruckes animalischer und vegetabilischer Intentionen gerichtet: er zieht es vor, wieder eine Menge von äusserlichen Beziehungen und witzigen Einfällen an den Tag zu legen, die im Verein mit reizender Gestaltung so leicht das Urtheil gefangen nehmen. Sein prätendirter Humor artet hier nicht selten in eine Komik aus, die mit der Würde der Kunst in Widerspruch steht (§. 90).

Ein grosses Geschick, vorzüglich in der Darstellung von Pferden, zeigt Krüger in Berlin, dessen Leistungen da am erheblichsten sind, wo er sich einem freiern Schaffen hingiebt. Seine akademische Genauigkeit, mit der er immer glaubt die Zeichnung als solche festhalten zu müssen, welche in lebensgrossen Reiterportraits die realistische Treue bis zur Illusion steigert, erhebt sich erst hier zu einem wahren Styl, und seine schwunghafte Behandlung wird um so ideenreicher, als seiner Phantasie ein grosses Feld praktischer Erfahrungen zu Gebote steht.

---

# ACHTES CAPITEL.

## Die Landschaftmalerei.

### §. 112.

### Die Perspective als unerlässliches Mittel zur Erzielung des einheitlichen Ausdrucks der Landschaft.

Die Landschaftmalerei, welche sich mit der Darstellung der freien Natur befasst, unterscheidet sich zunächst von den übrigen Zweigen der Malerei durch eine bedeutend grössere Räumlichkeit, die mit ihrem vegetabilischen und anorganischen Inhalte und dessen wechselseitigen Verhältnissen einer künstlerischen Darstellung unterworfen wird. Da die Darstellung selbst nur auf einer verhältnissmässig kleinen Fläche bewerkstelligt wird, so geht schon daraus hervor, dass die Stylweise sich hier vornehmlich bemerkbar machen müsse (§. 97). Es macht dies sowohl als der Umstand, dass der Sinn des Menschen für den geistigen

Ausdruck der Gegenstände der niedern Realität gemeiniglich nur wenig ausgebildet ist, die Gründe aus, dass man im Allgemeinen dem Verständnisse des landschaftlichen Faches seinen künstlerischen Bedingungen nach bei Weitem entfernter steht, als man in der Regel glaubt. Die nothwendige Haltung in den Kategorien der Natureigenschaften, durch die in Meisterwerken eine so tiefe Erkenntniss der innern Lebensbedingungen an den Tag gelegt ist, vermisst man gemeiniglich in den Bildern der Jetztzeit, die, in vermeinter Treue und bei einer grossen Ausführlichkeit, nicht selten von Inconsequenzen erfüllt sind, welche den zu erzielenden Lebensfonds beeinträchtigen.

Man kann in der Regel annehmen, dass ein Künstler, der sich bei Ausführung eines Baumes mit den Specialitäten des Stammes, der Borke und ihrer Moose und Flechten befasst, die Aufgabe der Landschaftmalerei gänzlich verkennt und durch den Vorsatz, mit diesen Einzelnheiten Vieles zu geben, nicht weit kommt. Ist in der bildenden Kunst der Styl überhaupt ein unerlässliches Element, auch wenn sich die Ausführung in Bildern, wo es sich nur um die Darstellung einer einzelnen Erscheinung handelt, der Realität so sehr naht; so ist er vornehmlich in dem Landschaftlichen von Wichtigkeit, das vermöge seines oft so complicirten Formenwesens und des Reichthums des Gegenständlichen eine specielle Ausführung nicht zulässt, indem es auch hier mehr auf ein tieferes Verständniss der in den Naturformen enthaltenen Intention ankommt, deren Ausdruck nicht durch ein kleinliches Festhalten des Unwesentlichen durchzuführen ist.

Wie schon in den übrigen Zweigen der Malerei die Gesetze der Perspective ihre unerlässliche Anwendung fin-

den, die Erscheinung so zu formen, dass ihr Dasein in der Construction der Linien auf der Bildfläche als eine bestimmte körperliche erkannt werde; so gilt es in der Landschaft, welche so viele Formen enthält, die ausser einem bestimmten Gesetze zu liegen scheinen, die Perspective mit um so grösserer Strenge in Anwendung zu bringen, als nur dadurch erst eine einheitliche Raumanschauung gewonnen wird, welche von jenen Formen, solang ihr einheitliches Gesetz nicht erkannt ist, so sehr bedroht wird.

Da die bildende Kunst es hauptsächlich mit der Bestimmung der körperlichen Formen zu thun hat, und die Landschaft nichts Anderes ist als ein nach allen Richtungen weithin ausgedehnter Körper, so ist es bei ihrer Darstellung auf einer Fläche nothwendig, die Eigenthümlichkeit derjenigen Linien zu ergründen, die einen instructiven Aufschluss über die Art und Weise dieser Ausdehnung geben, wodurch der Natursinn erst anschaulich wird. Mit Rücksicht hierauf ist in gleicher Weise mit den einzelnen Erscheinungen ihres Inhalts, mit den Ebenen, Bergen, Flüssen, Felsen, Bäumen, Sträuchern, Kräutern etc. und deren vom Styl als wesentlich erachteten Parzellen zu verfahren, von deren Consequenzen es lediglich abhängt, inwieweit diese auszuführen sind.

## §. 113.

## Das Verhältniss der Perspective während der freien Behandlung der Landschaft.

Dass alles Sichtbare unter allen Umständen den Gesetzen der Perspective unterworfen, ist ein für alle Mal eine unantastbare Wahrheit. Aber diese durch die Mathematik erwiesene Wahrheit, welche in der Malerei fortwährend in Anwendung zu bringen ist, ist sehr geeignet dem bildnerischen Gefühl die Wärme zu rauben, aus der das feinere geistige Element, auf dessen Offenbarung in der Kunst Alles ankommt, erst erblüht. Der Maler hat daher Sorge zu tragen, sich mit den Perspectivgesetzen so vertraut zu machen, dass ihre wesentlichsten Bedingungen bei ihm in Fleisch und Blut übergehen. Ihre unerlässliche Folgeleistung muss ihm zur andern Natur werden, denn es ist dies eine Gewohnheit (§. 4) des Richtigen, die hier Tugend wird. Nur so wird auch das Gefühl wieder erspriesslich zu seiner artistischen Bethätigung gelangen, das auf sicherm Wege des Wissenschaftlichen selbst die Lücken mit dem feinern Leben auszufüllen vermag, welche die Mathematik der complicirten Wahrheit gegenüber leergelassen hat. Die Phantasie, auf welche der Künstler hier so oft angewiesen ist, wird nur dadurch sich erst erfolgreich bethätigen, wenn sie fortwährend inne ist, dass auch sie nicht ausser einem einheitlichen Gesetze heilsam wirken kann, das ihre Realisirung so wesentlich bedingt.

## §. 114.

## Die Physiognomie landschaftlicher Bilder der ältern Meister.

Betrachtet man die Landschaften bedeutender Meister genauer, so ist es vornehmlich das Verhältniss der Empfindung und der Erkenntniss, das sich dem obigen Sinn der Perspective gemäss bis auf Astbau, Gezweige, Kräuter und Halme erstreckt, an denen in Wirklichkeit so oft in Hinsicht ihrer Formen jenes Gesetz leer auszugehen scheint, mit dem sie in der bewunderungswürdigsten Auffassung die einheitliche Idee eines grossen, überall lebendigen Ganzen erzielen. Wie sich solche Meisterwerke oft schon durch eine grosse, ernste Physiognomie in den bedeutsam aufgefassten Linien eines Gesammtinhalts auszeichnen, dem der sinnliche Reiz gebricht, weil es die Darstellung einer höhern Wahrheit gilt; so nicht minder durch grosse Wucht des Lebensfonds, so weit auch die Intervallen der Ausführung und diesem gemäss auch die Abweichung von der Realität sein mögen; denn jeder Raum und jede Form ist mit der Alles durchdringenden Kraft der lebendigen Idee erfüllt, deren Form sich in der Erkenntniss jenes mathematischen Gesetzes läutert, das der Empfindung zur sichern Basis dient, die ihr die Weihe der Schönheit verleiht.

§. 115.

## Die historische Landschaft.

Bis die Landschaftmalerei zu einem selbstständigen Zweige der Kunst ausgebildet wurde, diente sie mehr als Beiwerk für die Historienmalerei. Nichts desto weniger zeigt sich schon hier der Beweis, dass man ihre künstlerische Bedeutung mehr erkannte als es nachmals der Fall, wo man in Verfolgung der Specialitäten ihren Hauptsinn aus dem Auge verlor; denn die Consequenzen, mit denen die bedeutendsten Meister den historischen Gegenstand behandelten, gingen auf das Beiwerkliche über, da die geistige Wirkung des Hauptsächlichen im entgegengesetzten Falle nicht denjenigen Grad erreicht, der in der Gefühlsforderung des Meisters liegt. Das Wesentlichste der Landschaft gelangte diesem zufolge zu einer um so grössern Bestimmtheit, als es hier nicht auf ihre Specialitäten abgesehen war.

Es konnte nicht fehlen, dass nach und nach bei Bildern, die den figürlichen Inhalt minder wichtig erscheinen liessen, die Landschaft zu einer grössern Geltung kam und so endlich ihre Selbstständigkeit erreichte. Den idealen Charakter, der von der Historie auf sie überging, behielt sie zuvörderst bei, und vornehmlich ist es Tizian, der das Grossartigste in diesem Kunstzweige hervorgebracht hat, welcher wegen seines frühern Zusammenhanges historische Landschaft genannt wird.

§. 116.

## Die Idealisirung des Landschaftlichen.

In der Unebenheit des Terrains und seinen Unterbrechungen, nebst dem was auf ihm vegetabilisch oder organisch hervorragt, ist ein gewisser Gesammtausdruck enthalten, den der Künstler in verschiedner Weise aufzufassen vermag. Diese Eigenthümlichkeit der freien Natur ist dem Factischen in der Geschichte gleich zu achten, und wenn dies in der bildenden Kunst als ein monumentaler Anlass aufgenommen wird, durch die daran geknüpften Consequenzen in der Erscheinung zur Schönheit, wie im Factischen zur allgemeinen Idee desselben zu gelangen, so ist in der historischen Landschaft mit ihrem Inhalte der zufälligen Erscheinungen eben so zu verfahren.

Es muss auch dieser Inhalt zur idealen Allgemeinheit erhoben werden, d. h. aus dem Zufälligern ist das Allgemeine in solchem Sinne zu extrahiren, dass in dem harmonisch aufzufassenden Besondern das Höhere zur grössern Geltung komme.

Es geht daraus hervor, dass in der Landschaft überhaupt auf eine bestimmte Gegend kein Werth zu legen sei, weil dadurch die Freiheit beschränkt wird, die allgemeine Idee oder die Schönheit zu offenbaren. Am wenigsten aber hat es die historische Landschaft mit einer bestimmten Eigenthümlichkeit in dieser Hinsicht zu thun, da sie sich nicht auf Specialitäten einlässt, indem das höchste Ideal auf Grund der umfassendsten Erkennt-

niss des Besondern, seiner allgemeinen Bedeutung nach, ihr Streben ist.

§. 117.

## Erläuterung des Landschaftlichen in dem Bilde des Johannes von Tizian.

Tizians überaus vortreffliches Bild des Johannes in der Wüste, befindlich in der Akademie von Venedig (§. 72), liefert den klaren Beweis, dass hier mit positivem Bewusstsein der Begriff einer historischen Landschaft aufgefasst sei, indem er das äusserliche Wahre einer bestimmten Wüste dem Interesse der Kunst opfert. Statt dieser äusserlichen Zufälligkeit ist mehr der sterile allgemeine Charakter einer Gegend mit malerischem Inhalte festgehalten und in eine ernste Uebereinstimmung mit der erhabenen Erscheinung des Johannes gesetzt. Ein Felsen mit kargen Gewächsen, die um ihr Dasein ringen, bildet den Vordergrund, im Mittelgrunde erhebt sich ein Baum, in dessen Wachsthum nach allen Seiten hin jede Willkür vom Künstler mit der erspriesslichsten Phantasie verleugnet ist; dabei ein Wasserfall, der sich mit tizianischer Entschiedenheit in Farbe und Form dem Ganzen unterordnet, sind die Elemente, mit denen dieser treffliche Meister in dem Wenigsten das Meiste und Wesentlichste zu geben weiss. Wie nah lag es bei der hier gestellten Aufgabe, von dem Wasser zu abstrahiren! Was wäre damit erreicht worden? eine Wahrheit ohne tiefere Bedeutung, während so mit Feststellung der gewichtigsten Lebensbedingungen

dem Wesen der erforderlichen Umgebung, die den allgemeinen Charakter des Abgeschiedenen trägt, kein Eintrag geschieht, und der Schönheit der Vortheil daraus erwächst. Wie umfangreich und weit dehnt sich das Landschaftliche dieses Bildes nach allen Seiten hin aus! — und doch sind es nur wenige Linien. die mit der gefühlvollsten Präcision vom Blattwerk des Gestrüpps bis auf die Grundebenen im Sinne eines einheitlichen Perspectivgesetzes zur Anschauung gebracht sind, die dies veranlassen.

Alle malerischen Feinheiten, auf die bereits in Beziehung auf die Gestalt des in erhabener Weise aufgefassten Johannes (§. 72) hingewiesen worden, sind auch nach Maassgabe der Eigenthümlichkeit auf alle Gegenstände der Umgebung übergegangen, die von Licht und Wärme erfüllt auch dem Erstarrten ein Leben entlocken, das so nur als Wandelung des Bestehenden erscheint. Dieses Landschaftliche des Tizian, nur als Theil der Natur, repräsentirt in den hier auf das tiefste aufgefassten Momenten die Idee der universellen Beziehungen.

Nicht minder lehrreich, wie von den Naturspecialitäten abzuweichen sei, wenn es einer höhern Idee gilt, ist das Landschaftliche im Bilde der Leda von Coreggio unter Nr. 218 in der Gallerie des Museums zu Berlin. Die Pietät, mit welcher in Form und Farbe die Stämme der Bäume vollführt sind, sind allein schon hinreichend, erkennen zu lassen, dass hier nicht Willkür oder Bequemlichkeit vorwalte, sondern ein Styl, der das Wesen der Realität im grössten Sinne erfasst, das Schöne in dem Bedeutendsten zu offenbaren.

§. 118.

## Dürers alterthümliche Formen des Landschaftlichen, im Verhältniss zur realistischen Treue.

Den wirklichen Formen noch weniger nahestehend, doch an Kraft der lebendigen Idee ausgezeichnet ist das Landschaftliche in den historischen Bildern von Albrecht Dürer, als Folge von den Stylconsequenzen, die von dem Hauptsächlichen auf dasselbe übergehen, von grossem Interesse. Auf der sichern Basis des reinsten Gefühls ergeht sich hier die Phantasie in den abentheuerlichsten Formen, die ein frommes Gemüth mit liebevoller Ausführung mit allen den Vorzügen zur Anschauung bringt, welche eine primäre Unbefangenheit gewährt, die mehr von dem Wesen als von der Realität der Erscheinung durchdrungen ist.

Dieser Hinblick auf die artistische Wirksamkeit des grössten Meisters der ältern deutschen Schule im Fache des Landschaftlichen mag zum Fingerzeig dienen, was im Gegensatz zur realistischen Treue, die gemeiniglich allen Styles entbehrt, weil nur das Auge die Prüfung übernimmt, in derartigen Leistungen geboten wird.

Im nähern Anschluss an die Wirklichkeit, liefert der würdige Nachfolger Dürers, Altdorfer, nicht selten eine überraschend grosse Wahrheit in diesem Kunstzweige, der in Italien neue Blüthen zu treiben begann, als sein Stamm daselbst dem naturwüchsigen Boden entrückt bereits morsch geworden war; denn diesem Irrthum waren zur Zeit noch Tugenden beigesellt, auf denen dieser Zweig lebenskräftig Wurzel schlagen konnte.

## §. 119.

## Nähere Bestimmung der Elemente des Landschaftlichen.

Wenn es auch bei Auffassung einer jeden Erscheinung sich hauptsächlich immer nur um die bereits erörterten Principien handelt, wodurch die Darstellung derselben auf einer Fläche möglich wird, so ist doch oft die Eigenthümlichkeit der darzustellenden Erscheinung der Art, dass bei aller Beobachtung der Elemente, die eine kunstvolle Fixirung des Gegenständlichen bedingt, an ihm leicht die feinere Natur vermisst wird, wenn nicht das Kunstgefühl ein reines ist, oder wenn dasselbe nicht durch eine tiefere Erkenntniss unterstützt wird. Sollte man wohl meinen, dass in dem Stamm eines Bäumchens, wenn auch einer einfachen senkrechten Linie gleich, eine grosse Feinheit der Auffassung entfaltet werden könne, die oft schon in alterthümlichen Bildern jener Kunstperiode ins Leben tritt, wo die primäre Reinheit des Kunstgefühls oft hervorgebracht, was später nur der ausgebildetsten Meisterschaft möglich war? Es handelt sich hier nur um sehr Geringes, welches der Form derartiger Naturtheile allen Adel des Ausdrucks rauben oder verleihen kann. Nicht weniger ist dies der Fall bei Formirung des Astbaues, der Blattmassen und deren Ausladung, der Berge, Ebenen, kurz bei Allem was Form hat.

Half jenes frühere Kunstgefühl das ergänzen, was später die Consequenz der Perspective, die in die productive Empfindung des Meisters überging, mit Bewusstsein hervorgebracht, weil es von der Idee erfüllt, welchem der kind-

lich unbeholfene Ausdruck zum Schmucke dient; so ist es in einer Zeit, wo das Gefühl mit der Vernunft so häufig collidirt, wie gezeigt, die Kunstwissenschaft, welche da auszuhelfen hat, wo die als complicirt erkannte Realität den Sinn der Art befängt, dass ihre Darstellung die Idee der Erscheinung nicht aufkommen lässt.

In der historischen Landschaft, die sich bereits durch Tizian in grösster Vollkommenheit entfaltet, weil dieser Meister mit dem höchsten Kunstvermögen jene primäre Unbefangenheit der Anschauung festzuhalten wusste, die ihn immer in directer Beziehnng zum Wesen der Erscheinung bleiben liess, erhalten die wichtigsten Momente der Landschaft eine um so fasslichere Bedeutung, als sie in den grössten und einfachsten Zügen in seinen derartigen Bildern veranschaulicht sind. Sie sind maassgebend auch alsdann, wenn in dem Style des Landschaftlichen die ideale Allgemeinheit weniger vorherrschen soll, wie dies später in den Niederlanden der Fall. Denn eine Annäherung an die reale Wahrheit durch Ausführung des Speciellen ist bei dem Zwecke der Schönheit nichts Anderes als eine engere Verfolgung der Natureigenschaften in diesem Sinne. Es wird daher hier genügen, die Hauptelemente der historischen Landschaft zu bezeichnen, und die nähere Entwickelung des Uebrigen durch das Streben der spätern Meister darzuthun, die in dieser Hinsicht angeführt zu werden als geeignet erscheinen.

Bei Auffassung der Bäume abstrahirt die historische Landschaft von allem Nebensächlichen und nur das Allgemeine eines Besondern, welches ein artistisches Interesse gewährt, hält sie mit Rücksicht des Bedeutsamen in den Linien und der Modellirung als den wesentlichsten Theilen

fest, durch welches das plastische Element sich gleichsam plastisch offenbart. Das Laub des Baumes, die Gesträucher und Gräser, in denen die Formen so complicirt erscheinen, behandelt sie nach den Kategorien der gewichtigsten Eigenschaften, einem Stylgesetze gemäss, das die Einzelheiten sinnvoll in sich begreift. Sie schaltet eben so frei über das Terrain, das sie häufig durch Tiefen und Ebenheiten unterbricht, einen Formenreichthum zu entfalten, den eine bestimmte Gegend, wie sie ist, nur selten gewährt. Durch die Kunst des Helldunkels sucht sie den natürlichen oder malerischen Sinn derselben anschaulicher zu machen, und in Uebereinstimmung hiermit wählt sie einen bewölkten Himmel, woraus ihr die Mittel erwachsen, die räumliche Ausdehnung so mannigfach zu beurkunden, wie dies in den tiefern Regionen der festern Körperwelt der Fall.

Mit der Grossartigkeit des Styles, den die historische Landschaft in Anwendung bringt, vereinfacht sich auch das Colorit, indem sie nur die wichtigsten Bedingungen desselben in Anwendung bringt. Die äusserlichen Eigenschaften der Localfarben, mit ihren complicirten Modificationen und Beziehungen, weichen nach Maassgabe ihres malerischen Werthes einem dominirenden Tone, der jede einzelne Lebensäusserung dieser Art harmonisch in sich aufnimmt.

Dass bei einer derartigen Auffassung des Landschaftlichen die natürliche Stimmung der Bläue des Himmels oder des Wassers, auf die man in der Jetztzeit so grosses Gewicht legt, keinen malerischen Werth haben könne, leuchtet ein, und es wird sich in dem Nachstehenden ergeben, dass der wahre Meister im Streben nach dem Wesen der Erscheinung viel Wichtigeres hervorzubringen vermag, als einen Augenreiz durch ein Aeusseres, bei dem

man das Tiefere nur vergebens sucht. Es zeigt von grosser Flachheit, wenn, wie man dies in modernen Gemälden so häufig sieht, ein grosser Theil derselben nicht viel mehr sagt als: die Luft oder das Wasser ist reizend blau, vornehmlich in Italien! —

Nahmen die ältern Meister die Eigenthümlichkeit der Naturbläue beim Tractiren ihrer Bilder in Rücksicht, die sie einer Stimmung gemäss modificirten, welche eine malerische Offenbarung des Tiefern möglich machte, so wussten sie damit zugleich den erforderlichen Grad der lebensvollen Leuchtbarkeit zu erzielen, die eine andere als die des Bildungsmaterials selbst ist (§. 30).

Wie sie auf dem festern Elemente des Landes in zweckmässiger Unterbrechung der Ebenen durch erhöhte Gegenstände den bildnerischen Sinn der Raumverhältnisse, in dem sich der der Erscheinung selbst erledigt, auf das mannigfachste ausdrückten: in gleicher Art behandelten sie die Luft, indem sie in der Wolkenbildung einen Formenreichthum zu entfalten wussten, der sowohl über die Verschiedenheit der Materie als auch über die Art und Weise der räumlichen Ausdehnung Aufschluss gab, wodurch sich das Wesen der Luft selbst, die unsichtbar ist, kund that.

In diesem Theile der Kunst offenbart sich am klarsten, welchen Begriff der Meister von der künstlerischen Freiheit hat, die bei weniger Einsichtigen so leicht in Willkür ausartet und in der Darstellung der Luft ein leeres Phantom zu Wege bringt, weil eine schwache Erkenntniss hier am wenigsten weiss, was sie wesentlich zu wollen hat.

Mit der Behandlung des Wassers verhält es sich in ähnlicher Art. Grosse gleichförmige Flächen sind auch hier aus obigem Grunde in der Landschaft stets unstatthaft.

Seine Farbe und Spiegelungsfähigkeit ist gleichfalls etwas äusserlich Zufälliges, und man suchte daher seine innern Lebensbedingungen wieder durch Formation desselben, die während seiner Bewegung sichtbar wird, an den Tag zu legen, wozu der Wasserfall und Wellenschlag so geeignet sind.

Wie nun endlich wegen Mangels an Form Nebel, Staub und Dunst von den Meistern ausser Acht gelassen sind, so auch der Schaum des Wassers, solang er sich nicht nach bedeutenden Gesetzen comprimirt.

§. 120.

## Die Landschaftsmaler der Carracci'schen Schule und Salvator Rosa.

In der Schule der Carraccis löst sich endlich die Landschaft von dem historischen Vorwurf gänzlich ab und bildet ein selbstständiges Fach. In den oft bequem tractirten Bildern derselben handelt es sich oft mehr um Veranschaulichung der Principien, wobei man nicht selten die Wärme des Gefühls vermisst, welches einer künstlerischen Darstellung erst das feinere Leben verleiht. In Uebereinstimmung mit diesen Principien, auf welche die frühern Meister, besonders der grosse Tizian hingeleitet, haben mehrere Schüler des Anibal Carracci in einem nähern Anschluss an die Realität der Erscheinung Bedeutendes im Fache der historischen Landschaft hervorgebracht, was ein um so grösseres Interesse erregt, als hier der in ihren übrigen Werken sich geltend machende Eklekticismus weniger

zum Vorschein kommt, indem dieser Kunstzweig sich mehr als eine Fortentwickelung des Frühern in eben so verschiedener als selbstständiger Weise zu erkennen giebt, obschon es unter den italienischen Meistern dieser Periode nur der ungetrübtern originellen Kraft eines Salvator Rosa gelang, hier eine Wucht des Lebensfonds zu erreichen, die selbst in der Nähe Tizians noch Stand hält.

Salvator Rosa behandelte auch seine Landschaften sowohl im höhern wie im niedern Styl, und da die Letztern die häufigsten sind, so geschieht es oft, dass man seine Werke, in denen der historische Styl der Landschaft vorherrscht und sich damit an die Schule von Bologna lehnt, in Frage stellt, obgleich die Bilder von Anibal Carracci, Grimaldi, Domenichino, Albani und Guercino von den seinigen schon aus obigem Grunde leicht zu unterscheiden sind.

In der Schule von Neapel machte sich, wie schon erwähnt, um die Zeit, als so Bedeutendes in der Landschaft geleistet wurde, ein auffallendes naturalistisches Streben bemerkbar, dessen Impuls besonders von Spagnoletto ausging. Denn die Eigenthümlichkeit des Caravaggio, der hier gleichfalls thätig war, ist im Wesentlichen, bei aller Originalität der Auffastung und der natürlichen Derbheit der Formen, mehr einer idealistischen Richtung zugethan, durch die er sich der Schule von Bologna anschliesst. Die Beziehungen, in welchen Spagnoletto während seiner frühern Ausbildung in seinem Vaterlande Spanien stand, gelangen durch ihn, der wenig von seiner nationalen Eigenthümlichkeit aufgegeben, in Neapel zu einer Geltung, von welcher man in dem ganzen übrigen Italien sich fern hielt, da der um diese Zeit daselbst herrschende Eklekticismus

dem Streben nach individueller Wahrheit so sehr entgegen war, indem man vermeinte, nur durch ihn das Höchste zu erringen. Unter diesen Umständen nimmt man, wie schon bemerkt, auch in Neapel gewisse niederländische Elemente wahr, die als ein integrirender Theil aus der Manier Spagnoletto's auf die seiner Schüler überging, unter denen Salvator Rosa, als der Bedeutendste unter ihnen, sie zu Consequenzen auszubilden wusste, mit denen er, bei aller äussern Verschiedenheit, nicht selten dem Rembrandt begegnet.

Dass das Genrefach, in welchem Salvator Rosa nicht minder bedeutend ist, hier gleichfalls seine Ausübung fand, erklärt sich aus dem Umstande, dass die neapolitanischen Künstler hauptsächlich die unmittelbare Natur zum Vorbilde nahmen. Die Früchte, welche dieser Meister für den Zweig der Landschaft auf diese Weise zu erlangen wusste, tragen um deswillen die lebensvollen Züge der Unmittelbarkeit, welche vornehmlich in seinen skizzenhaften Bildern durch die Art und Weise einer geistvollen Behandlung so wenig beeinträchtigt sind.

Unmöglich würde Salvator Rosa im Stande gewesen sein, zu einem so unvergleichlichen Tractamente, das bei aller scheinbaren Lockerheit der zusammengestellten Kategorien von Wahrheiten einen so intensiven Geistesfonds enthält, zu gelangen, wenn dem nicht ein sorgfältiges Studium der Natur vorangegangen wäre, das sich von den Specialitäten der niedrigsten bis zu denen der höchsten erstreckt.

Seine weniger genügenden historisischen Bilder dienten nur dazu, ihn auf den unendlichen Umfang der Naturconsequenzen aufmerksam zu machen, da ein Verstoss ge-

gen dieselben hier leichter bemerkbar ist, als bei einer Darstellung der niedern Realität.

Die unheimliche Stimmung, welche sich in den historischen Werken Spagnoletto's oft so ergreifend bemerkbar macht, sagte der Eigenthümlichkeit Salvator Rosa's wohl zu. Sie hat ihren Grund in der Wahl der Individualitäten und deren vorzustellenden Situationen, welche die Offenbarung des geistigen Elementes oft auf Kosten der angenehmen Formen zum Zwecke haben, weil diese letzteren einem Blicke in das tiefere Getriebe des Naturorganismus günstig sind, in dessen Auffassung und Behandlung das Wesen des Malerischen beruht.

Salvator hat Mönche gemalt, die verzückt zur Anbetung niederstürzen, oder in Beschauung des Höchsten dem Irdischen entrückt scheinen, die in jeder Hinsicht an seinen Lehrer erinnern und die oben erwähnte Eigenthümlichkeit bestätigen.

Diesem gemäss suchte er für seine Landschaften gern die Einöden der Natur auf, in deren wilder Unordnung die Intention der urkräftigen Erscheinung sich deutlicher zu erkennen giebt, welche er mit aller Wärme des Gefühls erfasste, und durch sie im Schwunge der Begeisterung die Naturidee manifestirte.

Dass Salvator Rosa bei seinen derartigen künstlerischen Excursionen unter Banditen gerathen war, ist ein unerhebliches Ereigniss, das, bei Ermangelung einer tiefern Erkenntniss dessen, was die interessantere Seite dieses Meisters gewährt, in mannigfacher Weise ausgebeutet worden ist. Was sollten diese Banditen einem Künstler thun, der nichts weiter als seine Kunst hatte, die erst später seiner äussern Lage zu statten kommen sollte.

Dieser Meister erscheint vornehmlich in seinen skizzenhaften Bildern als ein tiefer Forscher der Natur, die ihm da am anziehendsten ist, wo die Spuren der Cultur ihrem Urcharakter noch keinen Eintrag gethan haben. Der Grad der Ausführung seiner Bilder, die das Gepräge einer innigen Unmittelbarkeit tragen, ist nur bedingt durch gewisse malerische Pointen, die bei der Art und Weise, wie er sie auszudrücken sucht, ihm oft früh ein Halt! gebieten, da eine weitere Vollendung das Ziel der sich gestellten Aufgabe verrücken würde. Diese Pointen liegen oft so nah, dass er geistvoll genug ist, sie auf dem nächsten Wege zu suchen und darzustellen. So leicht auch seine Behandlung erscheint: von einer Flüchtigkeit ist nichts zu entdecken, da seine Pinselführung sich immer mit grosser Präcision innerhalb der Grenzen der Perspectivgesetze bewegt, denen in flüchtiger Weise, zumal in solchem Umfange, in welchem sie sich bei diesem Meister bemerkbar machen, nicht zu genügen ist. Sei es in dem Gerölle starrer Felsmassen, oder im Astbau knorriger Bäume und Sträucher, oder in der Vegetation im Allgemeinen: wo sich eine allseitige lebendige Regung in der Form kund giebt, da ist sie mit eben so vielem Interesse als wahrer Kunst in dem einheitlichen Perspectivgesetz fixirt.

Derartige Bilder sind von Salvator Rosa meist *prima* gemalt, und der Werth solcher Behandlung ist mit Ausnahme der des Rembrandt nirgends deutlicher ausgesprochen, als in den Werken dieses Meisters, der sich der Natur gegenüber gleich wie ein Werkzeug betrachtet, das vermittelst seiner artistischen Willigkeit direct durch ihre Intentionen regiert wird. Seine Werke sind demnach als reine Producte eines Naturprozesses zu betrachten, der

leicht eine Störung erleidet, wenn die Vollendung seiner Bilder in mehr als einem Zeitabschnitt bewerkstelligt ist, da die primäre Stimmung des während derselben bildenden Subjects schwer wieder zu gewinnen ist. Wie Rembrandt und Rubens, hält auch er die Stellen seiner Bilder, in welchen diese Stimmung einheitlich ausgesprochen ist, für unantastbar, wenn er später ins Trockene oder Angezogene jene Retouchen anbringt, welche zur Steigerung des in ihnen enthaltenen Lebensfonds dienen.

In den Bildern, welche das Gepräge tragen, als wären sie der wirklichen Erscheinung in interessanten Momenten unmittelbar nachgebildet, erscheint bei Salvator die Natur, als wäre sie in ihrem regen Werkeltage belauscht, während in andern eine erhabene Ruhe ausgedrückt ist. In den Spalten und Ritzen der Felsen, die der Vergänglichkeit Trotz zu bieten scheinen, schlagen Bäume ihre Wurzeln, aus deren Structur die Kämpfe der Elemente sichtbar sind. Ihre Zweige wenden sich den wilden Sturzbächen zu, als lechzten sie nach Erquickung, die ihnen nur karg zu Theil wird. In der Naturabsicht ihrer Selbsterhaltung erkennt Salvator Rosa die Reihe von Nothwendigkeiten, die er in einer sterilen Wildniss, deren mystische Schauer er nicht selten durch das Toben einer ungestümen Windsbraut erhöht, deutlicher zu offenbaren vermag, als da, wo in üppiger Vegetation der innere Naturorganismus weniger zum Vorschein kommt.

Inwieweit dieser Meister im Stande war durch den Reichthum seines erlangten tiefen Wissens und Vermögens dem höhern Styl der Landschaft zu genügen, geht aus Werken hervor, wie deren eins die Gallerie des Museums zu Berlin (Nr. 428 A.) besitzt, die zugleich als eine Haupt-

veranlassung zu betrachten sind, dass man, besonders in Italien, bald wieder in eine Manier verfiel, die mit den äusserlichen Zeichen die Bedeutung des Styls zu haben glaubte.

Betrachtet man Salvator Rosa's Landschaften des höhern Styles genauer, so ergiebt sich, dass in der scheinbar so bequemen Blattlage der Bäume und der kastenartigen Behandlung der Felsen eine überaus reiche Phantasie, die auf der tiefsten Naturanschauung basirt, werkthätig ist, die verwickeltesten Lebensbedingungen in den Wohllaut eines harmonischen Kunstausdrucks aufzulösen, der als Dominante alle Specialitäten empfindungsvoll in sich begreift, welche dieser bewunderungswürdige Meister in den Bildern so weit zu verfolgen wusste, die sich der individuellen Wahrheit näher anschliessen.

In den historischen Landschaften Salvators hat der wilde Charakter der Natur durch die Kunst ein besänftigendes Medium gefunden, ohne ihrer Eigenthümlichkeit Eintrag zu thun; denn die Kunst steht höher als die Wahrheit, die von ihr die stille Weihe empfängt der Schönheit dienstbar zu sein. Wenn in den Bildern des niederern Styles dieses Meisters die tiefern Bedingungen natürlich verheimlicht sind, so sind sie hier ihrer geistigen Kraft nach in der bedeutendsten Form ausgesprochen. Besonders wird die Feinheit der Zeichnung bei der Grösse des Styles im ganzen Umfange sichtbar, indem sie sich bis zum Schwung erhebt, der sich als Folge eines tiefen Schönheitsgefühls zu erkennen giebt. Zugleich verknüpft dieser Künstler damit eine Strenge der beobachteten Perspectivgesetze, die, sich bis in die einzelnen Blätter und Halme erstreckend, leicht die fremde Hand verräth, die sich dreist

unterfängt, die etwaigen Beschädigungen solcher Bilder auszubessern; denn nur wenigen Künstlern ist es vergönnt in die geheime Physiognomie einer reichen Curvenperspective, in der Salvator mit Tizian in die Schranken tritt, einzudringen.

So fein als die Zeichnung ist auch die Stimmung und Haltung dieser Art von Bildern, in denen die Principien sich als feine geistige Extracte der Kategorien von Natureigenschaften zu erkennen geben, die der Styl so vernunftgemäss zusammenfasst, als sie die Empfindung zum reinsten Ausdruck gestaltet.

Wie bei Salvator Rosa in den Landschaften des niederen Styles das Element des Malerischen vorherrschend ist, das einen commentirenden Aufschluss über das Ursächliche des geistigen Ausdrucks gewährt, indem er hier oft die Natur so wählt, als ränge sie mit Dämonen um ihr Dasein, wobei alle Kräfte in dem Streben ihrer Selbsterhaltung sich kundthun; so erscheinen die des historischen Styles wie unter einem günstigern Geschick hervorgegangen, um dem Gefühle der Erhabenheit keinen Eintrag zu thun, dessen Anlass in der beim Grossartigen innegewordenen Idee beruht. Die Macht der Idee gelangt in solchen Bildern zu der reinsten künstlerischen Bedeutung, in der sie hier, von der Form des Particularistischen befreit, in dem reinsten Stylgesetz manifestirt ist.

§. 121.

## Niclas Poussin und Gaspar Dughet.

Eine in ihrer Art nicht minder interessante Richtung der historischen Landschaft in Italien ist die des Franzosen Niclas Poussin, dessen Entwicklung von einer eben so selbstständigen als naiven Naturanschauung ausging, und dieser gemäss zu einer ungetrübtern Entfaltung gelangte, als dies in seinen figürlichen Bildern der Fall, wo die Wärme seines künstlerischen Gefühls im steten Hinblick auf die Antike geschwächt, bei aller Einsicht in das Formenwesen der Erscheinung, nicht das Agens zu erreichen vermochte, das dem Gebilde erst den belebenden Athem einhaucht.

Von den landschaftlichen Bildern der ersten Periode des Poussin, aus denen der selbstständige Weg dieses Meisters ersichtlich ist, existiren nur wenige. Bei dem Charakter einer ideenreichen Willkür, der in ihnen ausgeprägt ist, erhalten sie bereits eine grosse Physiognomie, welche ihren Grund in der Anwendung der Massen hat, die bedeutsam durch die Kunst des Helldunkels gesondert sind, welche sich sonst in seinen historischen Bildern weniger bemerkbar macht. Eine directere Beziehung zur Natur lässt auch bei diesem Meister Elemente ins Leben treten, die als Ergebnisse der Unmittelbarkeit viel Uebereinstimmendes mit der Manier der Niederländer darthun. Vornehmlich gilt dies in Hinsicht des Tones und der Stimmung, Eigenthümlichkeiten, die seinen historischen Bildern

gebrechen, indem sie ein näheres Eingehn auf die Specialitäten der Färbung erheischen.

Seine landschaftlichen Compositionen sind meist reich mit Architektur und mythischen Staffagen geschmückt, die vorerst eine Hinneigung zur Antike kund thun, ohne von ihr selbst, wie dies später der Fall, bestimmt zu sein, und auch hier zeigt sich in Folge dessen jene Annäherung an den Geschmack der Niederländer.

Die sonst im Ganzen wenig anziehende Scheinbarkeit der landschaftlichen Bilder erster Periode, durch stellenweises Nachdunkeln nicht zum Vortheil verändert, mag nicht wenig dazu beigetragen haben, dass sie in Folge einer daraus entsprungenen Geringschätzung der Beurtheiler sehr selten geworden sind, indem sie die ganze Schärfe des Kunsturtheils in Anspruch nehmen ihren Kunstwerth zu bestimmen, da in ihnen die Züge der naiven Naturanschauung leicht als ungeschickt, die Compositionen willkürlich, die Farbe bequem und die ersichtlichern Feinheiten wie zufällig erscheinen. Indessen stellt es eine genauere Untersuchung, zu der man durch einen eben so zuversichtlichen als freien Vortrag veranlasst wird, wohl heraus, dass in dieser Art von Werken bereits alle Keime enthalten sind, aus denen sich die landschaftliche Richtung des Poussin eben so selbstständig als grossartig nachmals entwickelte. Der sich in solchen Bildern der frühern Periode selbst überbietende Ideenreichthum macht später einer weisen Oekonomie Platz, bei der die Formen zu einem reinern und speciellern Ausdruck gelangen. Die zweckmässige Vereinfachung derselben ist dem eifrigen Studium der Antike zuzuschreiben, durch das ihm gleichzeitig eine Gefühlsforderung

eigen ward, die im ungestörten Anschluss an die Natur zu sehr bedeutenden Resultaten gelangt.

Bei einem im Durchschnitt noch engern Anschluss an die individuelle Wahrheit, als dies in den Werken Salvator Rosa's der Fall, ist Poussin nicht minder grossartig als dieser Meister. Ein heiliger Schauer umfängt einen, wenn man sich in die schattigen Haine seiner Bilder versetzt. Solcher Empfindung, in der sich ihm der Urgeist offenbart, baut er seine Tempel und nur hehre Gestalten wandeln hier, wo, wie in einem tausendjährigen Reiche, eine ungestörte Weltordnung hervorblickt, den Schritt geläuterter Naturen. Nicht geschieht hier dem Vorwurf Eintrag, den sich der Künstler in der Historie oft erst vom Dichter im unerspriesslichen Particularismus darreichen lässt; nicht kühlt sich hier die unmittelbar empfundene Lebenswärme in entlehnten antiken Formen ab; nicht von jenem verkehrten Wollen gehemmt, das von dem Mangel kunstwissenschaftlicher Bildung Zeugniss giebt, gelangt erst hier das bildnerische Gefühl zur Feier der Stimmung, durch welche die Offenbarung des Schönen erst möglich wird.

Erst in der Landschaft, welche jene Irrthümer nicht zuliess, fand sich Niclas Poussin selber wieder und damit das Wesen der Antike: die Schönheit, die nur auf selbsteigenem Wege des Bildners zu gewinnen ist.

---

Die Idee des Landschaftlichen, von ihm so selbstständig als gross ausgesprochen, gelangt erst durch seinen einzigen

Schüler Gaspard Dughet, gleichfalls Poussin genannt, zu einer mehr malerischen Entfaltung. Bei diesem Künstler ist die Meisterschaft zu einem solchen Grade der bildnerischen Kraft gelangt, dass seine Schöpfungen in Beziehung auf das, was sie äusserlich vorstellen, oft an das Unscheinbarste grenzen, um gleichwohl hier den geistigen Inhalt desto erspriesslicher darzuthun.

Diese Art von Werken seiner Hand sind sehr schwer zu verstehen und in Folge dessen, gleich denen der ersten Periode des Niclas, leicht einer Verkennung preisgegeben, weil das Oberflächliche solcher Bilder der Auffassung im Sinne der idealen Allgemeinheit noch unscheinbarer wird. Indessen deutet ein gewisser Rhythmus im Vortrage, der bei einer überaus grossen Leichtigkeit nie in Leichtfertigkeit ausartet, auf eine Tiefe des Inhalts, die den Beschauer mit einem sich allmählig steigernden Interesse erfüllt. Solche Bilder wollen sagen, dass die Unscheinbarkeit einer Erscheinung dem Künstler noch kein Recht giebt, dieselbe deshalb gering zu achten. Gaspard Poussin legt daher einen besondern Werth auf die richtige Schätzung des Geringfügigen, was er als solches seiner allgemeinen Idee nach nicht anders als eben wieder geringfügig darstellen kann, um seiner Natur nicht zu nahe zu treten. Die malerische Anerkennung des Naturrechtes desselben legt er zuvörderst in einer Pietät an den Tag, deren Ausdruck in dem treffenden Rhythmus der Behandlung einer solchen Erscheinung beruht, die in ihrer Unscheinbarkeit, kraft des geistigen Inhaltes, noch fähig ist, das Gefühl des wahren Meisters zu erwärmen, das, in unmittelbarer Anregung und der Erkenntniss des allgegenwärtigen Naturgeistes, in der Form des Unscheinbaren das Schöne offenbart.

Ist in einem grössern Bilde dieser Art, befindlich in der Gallerie des Museums zu Berlin (Nr. 464), diese Richtung Gaspards repräsentirt, so ist ein anderes, kleineres, ebendaselbst (Nr. 471 A) im hohen Grade geeignet, von der weit umfassenden Kunst dieses genialen Meisters eine Anschauung zu geben. In diesem Bildchen ist das Wesen der Landschaft universell mit der reinsten Idee aufgefasst; die Kategorien ihrer Eigenschaften nach Maassgabe ihrer Bedeutung mit bewunderungswürdiger Sicherheit des Gefühls hingestellt, auf deren Wichtigkeit schon in dem Rhythmus des Vortrags hingewiesen wird, indem das Zeitmaass der Ausführung der einzelnen Theile dieses Bildes in genauster Uebereinstimmung mit dem Grade ihres artistischen Werthes steht.

Das scheinbar Gesetzlose eines allumfassenden complicirten Naturgesetzes ist mit einer göttlichen Kraft des Kunstgenies auf sich selbst zurückgeführt durch das reinste Schönheitsgefühl, und weil die Kunst hier ganz in dieses aufgeht, um der Naturidee desto dienstbarer zu sein, so lebt und webt Alles in diesem kleinen Kunstwerke. Das mystische Dunkel ist in demselben mit einem dämmernden Lichte in lebenswarmer Harmonie verklärt, die heilige Stille durch nichts unterbrochen. Eine Nymphe die aus den lauen Fluthen taucht, stört das Gefühl der Einsamkeit nicht. In weiter Ferne blickt durch Waldesdunkel ein lichtes Gewölk, das in seiner Formation den Sinn einer unendlichen Ausdehnung nach allen Richtungen hin ausspricht. Im Vordergrunde weilt der Künstler bei Behandlung eines abgestorbenen Baumes, der sein dürres Geäste gleichsam nach dem Leben streckt, mit der productivsten Sammlung, die Energie des Erstarrten mit dem feinen Leben der Materie

empfindungsvoll auszudrücken. Bei Ausführung dieser und ähnlicher Stellen entfaltet Dughet die ganze Tiefe seines bildnerischen Gefühls, was bei undeutlichern nur in losen und naturverworrenen Andeutungen geschehen kann; denn nicht jede Naturintention ist malerisch aufzuklären, ohne dabei ihre Eigenthümlichkeit zu gefährden, und es dient zum Beweise einer höhern Meisterschaft, wenn aus diesem Grunde die Naturundeutlichkeit respectirt ist.

Bei aller Virtuosität der Behandlung, enthält dieses Bildchen sehr naive Züge der Naturauffassung, was besonders von der stark beleuchteten Strauchparthie, befindlich im Mittelgrunde desselben gilt, die sehr an die erste Periode des Niclas Poussin erinnert, wo das Blattwerk zur Zeit noch nicht in ein geläufigeres Stylgesetz zusammengefasst erscheint.

Dass endlich in grössern Bildern Dughets die historische Landschaft zu einem noch bedeutsamern und lebensvollern Ausdruck gelangt wie bei seinem Lehrer, dürfte seinen Grund darin haben, dass bei ihm, der sich fast ausschliesslich mit der Landschaft befasste, das bildnerische Verhältniss zwischen Vernunft und Empfindung, der unmittelbaren Natur gegenüber, weniger getrübt ward als bei Letzterm. Dughet erscheint oft in solchen Bildern gewaltig durch die Kraft der reinsten Idee, und die unbestochene Anschauung dessen, was ihr im weitesten Umfang der Kunst dienstbar ist. —

Aus der Schule des Gaspard Poussin sind mehrere Meister hervorgegangen, die, bei mehr oder weniger Selbstständigkeit, die Landschaft in der oben erörterten Weise tractirten und nicht selten Bedeutendes hervorbrachten. Bei einer oft dem Anschein nach grossen Uebereinstim-

mung der Manier mit der des Gaspard, wodurch die Bilder der Nachfolger häufig als Arbeiten dieses Meisters betrachtet werden, stellen sich nach genauerer Untersuchung bald erhebliche Unterschiede heraus. Eine der ausschliesslichsten Eigenschaften des Gaspard Poussin sind, bei all seiner Virtuosität der Auffassung und Behandlung, jene naiven Züge in seinen Werken, welche die directe Beziehung derselben zur Natur erkennen lassen, während bei seinen Nachfolgern sich mehr eine geschickte Beobachtung der von ihm aufgestellten Principien bemerkbar macht. Dadurch dass man eigentlich mehr den Styl als die Natur selbst im Auge hatte, wurde die Behandlung endlich manieristisch (§. 16), wodurch selbst das Wahre und Vortreffliche, dessen Aussenseite man nachzuahmen strebte, in Misscredit kam.

## §. 122.

## Claude Lorrain.

Zu einem leichtern Verständniss dessen, was die Poussins durch ihr Streben intendirt, gelangt die Landschaft durch Claude Lorrain, der, bei einem noch innigern Anschliessen an die Realität, das Tiefere der Wahrheit mehr mit Rücksicht auf ihr Aeusserliches darstellt und diesem zugleich eine reizende Scheinbarkeit zu verleihen weiss.

Wenn der neusten Kunstrichtung aus diesem Grunde dieser Meister besonders zusagt, so möge man wissen, dass das grosse Verdienst des Claude durchaus nicht in dem

beruht, was seine Bilder so reizend macht; denn es ist dieses nur eine äusserliche Zugabe, welche die tiefern trefflichen Eigenschaften mit dem Gewande einer conventionellen Schönheit umgiebt. In solchen Bildern findet man bereits jene poetischen Abstractionen, durch welche man später, bei dem Mangel an innerm Gehalte, das Wesentlichste zu geben vermeinte.

Die Bilder Claude's, welche zu dieser Richtung Veranlassung gegeben haben, sind nicht seine besten, da der unendliche Reichthum der Natur durch solche Auffassung eine Beschränkung erleidet, die mit poetischen Absichten nicht gerechtfertigt werden kann. Den reinern Kunstwerth, welchen solche Werke von ihm dennoch haben, lernt man erst schätzen, wenn man Werke in Betracht zieht, in denen jene äusserlichen Rücksichten einem tiefern Drange seines Kunstgenies weichen, und er die Erscheinung als solche ihrem eigensten Wesen nach zur Geltung gelangen lässt. Auch hier scheint eine poetische Reflexion den Impuls gegeben zu haben. Genau betrachtet aber ist es nichts Anderes als eine stylvolle malerische Auffassung der bildnerischen Idee der Erscheinung, welche in erhabener Form zum geistigen Ausdruck gelangt.

Ein in der Gallerie des Museums in Berlin (Nr. 428) befindliches, ungewöhnlich grosses Bild dieses Meisters ist in solcher Weise gemalt und enthält einen grossen Reichthum von Schönheiten, die nur auf dem Wege des rein Bildnerischen entstanden sind. Das Grossartige der Composition streift hier an die Elemente des Naiven, die man sonst in seinen Werken so wenig wahrnimmt, und alle Principien, denen die Kunst ihre Stabilität verdankt, sind hier in Anwendung gebracht, die Erscheinung und deren

wechselseitige Bedingungen zu entfalten, ohne ein Princip als solches bemerkbar zu machen, um der Wahrheit nicht zu nah zu treten.

Von der energischen Erscheinung des Vordergrundes bis zur duftigen Ferne ist die Ausführung gross und sinnvoll durch ein hier vorwaltendes Schönheitsgefühl dargethan, welchem eine tiefe Erkenntniss des Ursächlichen in Zweck und Mitteln zur sichern Basis dient. Ein Grundton geht durchs ganze Werk, und jeder Accord in der tiefsten Tiefe wie in der höchsten Höhe ist diesem gemäss gestimmt, so wenig auch die Wirklichkeit, die hier erreicht ist, dieses Kunstgesetz wahrnehmen lässt. Ueberall ist der ordnende Geist des Meisters, der über der Natur stehend in seiner Freiheit ihre Tiefen entfaltet, sei es im chaotischen Dunkel der dichtbelaubten Wipfel, oder in den Glanzhöhen des Firmaments. — Claude war gleichfalls wie die Poussins hauptsächlich in Italien thätig, und so ist dieser Meister, der mit seinem Styl der Realität der wirklichen Erscheinung so sehr zu Willen ist, besonders geeignet, die Irrthümer der modernen landschaftlichen Richtung zu bezeichnen, zumal sich viele der neuern Maler ihm so nahe dünken, oder wohl gar wähnen ihn zu übertreffen, wenn sie durch die ganze Farbenpracht der in ihren Bildern vorgestellten Phänomene mit ihm wetteifern wollen. Auf das Verwerfliche eines solchen Beginnens ist bereits schon öfter hingewiesen worden. Die Feinheiten des Colorits können nur da an den Tag gelegt werden, wo es der geistigen bildnerischen Kraft möglich wird, die tiefern Lebensbedingungen durch dasselbe zu veranschaulichen, was bei einem äussern Schimmer, mit dessen Darstellung sich fast lediglich das Auge befasst, nicht möglich ist.

Von dem «poetisch blauen italienischen Himmel» findet man in den Werken Claude's nichts, was in Uebereinstimmung mit der modernen Behandlung dieses Theiles der Kunst wäre, der maassgebend für die Auffassung und Behandlung aller übrigen Theile einer Landschaft ist. Eben so wenig sucht dieser Meister durch eine beschränkte Gegenständlichkeit einer bestimmten Gegend zu interessiren, da ihm die künstlerische Idee ungleich höher steht, die mit universeller Kraft zu offenbaren er frei über die Natur schaltet, ihre gewichtigsten Züge zur höchsten Bedeutung zu erheben, wobei er sich allenfalls an einzelne Naturmotive anlehnt, deren Intention er zum reinen Ausdruck der Schönheit erhebt.

Auch Claude, der, so viel als der Kunst möglich, das äusserlich Wohlgefällige der italienischen Natur festzuhalten sucht, unterwirft dieselbe einer Modification, worin sich der malerische Werth derselben erst bestimmt. Ein artistisch ungebildeter Sinn, der nur vermögend ist die Erscheinung mit dem Auge wahrzunehmen und demgemäss die Natur mit Handfertigkeit nachzubilden, ist freilich nicht im Stande, die Vortrefflichkeit Claude'scher Werke zu erkennen, denn hier sind die oberflächlichen Wahrheiten nur ihrem tiefern Sinn nach aufgefasst, dessen Bedeutung erst in dem Stylgesetz erschlossen ist, das mit Rücksicht auf Zweck und Mittel etwas Anderes bietet und bieten muss als die Natur selbst, und wenn dieser Meister im Stande ist, bei seinem echt künstlerischen Streben dem Aeusserlichen der Natur eine so treue Scheinbarkeit zu geben, so ist dies eben erst nur der Triumph seiner Kunst; denn, genauer betrachtet, ist nur die Wirkung seiner Bilder mit der des Concreten übereinstimmend, die er in Anwendung

der tiefsten Kunstbedingungen mit der Schärfe des Geistes und der Reinheit seiner Empfindung zu erreichen weiss.

In Hinsicht der Färbung geht Claude von einem freigewählten Grundton aus, der, wie schon gezeigt (§. 30), ein tieferer sein muss als der der Natur; denn nur so erst können die Naturconsequenzen entwickelt werden, die einen strengen Parallelismus im Kunstwerke mit der Natur möglich machen. Claude stimmt diesen Grundton so hoch als möglich, um hierin der Natur möglichst nahe zu sein; näher betrachtet ist aber dieser Ton im Vergleich zur Wirklichkeit immer noch bedeutend tiefer, als es den Anschein hat. Dass dieser Unterschied nicht so wahrnehmbar, ist eben, wie oben bemerkt, Folge der Kunst, die jene Consequenzen mit Präcision parallel mit denen der wirklichen Erscheinung führt.

Betrachtet man irgend einen Theil eines Meisterwerkes mit Rücksicht auf dieses Princip der Färbung, z. B. wieder die Luft in einer Claude'schen oder Poussin'schen Landschaft, so wird sich herausstellen, wie weit man im Durchschnitt in der neusten Kunst von der Erkenntniss dessen entfernt ist, worauf es auch in diesem Theile der Malerei ankommt.

Der Grundton, das wichtigste Element der Färbung, durch deren Consequenzen der Werth eines Bildes mit bedingt ist, ist nie mit den concreten Tinten des italienischen Himmels zu vereinbaren, wenn ein harmonisches Ganze erzielt werden soll, und diese Tinten selbst sind nicht das Wesentliche, sondern etwas Zufälliges. Das eigentliche Problem der Färbung sind nicht diese Tinten an sich, sondern auch hier die eigenthümliche Art und Weise der Leuchtbarkeit. Diese nach ihrem bestimmten Grade als

einen Act des Lebendigen darzustellen, ist wie bei jeder Darstellung irgend eines Theiles der Erscheinung die ganze Kunst erforderlich; denn es wiederholen sich im Kleinen als das Wesentlichste nur die Lebensbedingungen des Grossen. Es erscheint hier nothwendig, die Natur der Darstellungsmittel im Zwecke jener Wahrheit der Art zu bewältigen, dass mit Rücksicht auf die zu beobachtende harmonische Stimmung des Ganzen der entsprechende Grad der Leuchtbarkeit gewonnen werde. Hierzu ist mehr Kenntniss, Einsicht und wahres Schönheitsgefühl erforderlich, als zum Vertreiben oder Verschmelzen der mit den Augen wahrgenommenen wirklichen Lufttinten. Eine Farbe ist leicht gehöht oder heller gemacht, aber damit ist noch nicht bewiesen, dass man die Bedingungen einer Leuchtbarkeit kenne, die sich als eine eigenthümliche Lebensäusserung der darzustellenden Erscheinung kund giebt, mit der man in der modernen Malerei so oft den rohen Schimmer des Bildungsmittels verwechselt und wunder meint was gethan zu haben, wenn es in grosser Reinheit die wirklichen Tinten illusorisch wiedergiebt. Das ist keine Kunst, das kann höchstens nur eine technische Fertigkeit (§. 11) sein.

An beschädigten Bildern des Claude Lorrain wird es erst ersichtlich, welche Kunst dieser Meister aufgewendet hat, um dahin zu gelangen, dass die Farbe, als eigenwilliges Bildungsmaterial, von dem Wesen der darzustellenden Erscheinung im Bilde der Art consumirt werde, dass kein materieller Rest des Bildungsmittels übrig bleibt. Es ist dies bei so ausgeführten Bildern wie die Claude'schen um so schwieriger, als bei seinem öftern Uebermalen (§. 38) das feine Leben, welches sich in der Farbe offenbart und

in einer Primabehandlung am leichtesten zu erzielen ist, weil der eigenthümliche Aggregatzustand des ersten Farbenauftrags der Wahrheit so entsprechend ist, so leicht gefährdet wird. Claude schont nicht allein das bei der ersten Anlage erreichte Leben der leuchtenden Kraft, indem er empfindungsvoll das Ursächliche derselben respectirt, sondern er gesellt dem glücklich Zufälligen der Behandlung noch die positive Absicht bei, die erreichte Wahrheit so lang mit einer feinern Ausführung zu unterstützen, dass ihre geistige Wirkung möglichst intensiv werde.

Bei einem so feinen Elemente, als die Luft, sucht Claude und mit ihm alle grossen Meister des Colorits, unbeschadet ihres terresterischen Gesetzes und des Grades ihrer Leuchtbarkeit, den erforderlichen Ton zu gewinnen, indem er auf alle die Bedingungen, welche ihren malerischen Werth ausmachen, schon bei der Art und Weise seiner Untermalung Rücksicht nimmt.

Wenn die Poussins, vorzüglich Gaspard, in ihren minder ausgeführten Bildern den tiefsten Ton eines italienischen Himmels anschlagen, insofern er mit der Harmonie des ganzen Bildes zu vereinbaren ist, so fanden sie selbst bei einer Primabehandlung die ununterbrochene gleichförmig blaue Fläche mit richtigem Gefühlstact unmalerisch und zu wenig sagend, da in Wirklichkeit bei dergleichen reinen Aetherstellen oft kein Unterschied zu sehen ist. Das Wissen geht bei diesen Meistern in eine Empfindung auf, der es widerstrebt ein schwimmendes Fluidum als eine constante Masse zu betrachten. Ihrer Stylweise ist es angemessen, da, wo sie nicht wie Claude durch einen höhern Grad der Ausführung den malerischen Werth der feinern Wahrheiten feststellen konnten, dafür etwas zu substituiren,

was diesem gleichkommt. Die tiefen Aetherstellen sind mit einer saftigblauen Farbe tractirt, um so mehr dem malerischen Lüstre nahe zu kommen. Weil aber dieses Material mit Oel gesättigt leicht jene Canäle verschwemmt, die der erforderlichen Leuchtbarkeit Vorschub leisten, so ist diese Farbe mit einem eigenwilligen Borstpinsel tractirt, dessen zurückgelassene Spuren den warmbraunen Grund der Leinwand hindurchschimmern lassen. Diese Spuren sind so formirt, dass sie in gewissen Zügen von Luftwellen nicht allein den Sinn einer weiten Ausdehnung, sondern auch eine Gefühlsforderung beurkunden, der eine tiefere physikalische Erkenntniss des Ursächlichen zum Grunde liegt. Die Poussins sagen somit in ihrer Weise nicht minder Bedeutendes wie Claude, indem sie durch diese Art der Auffassung und Behandlung darauf hinweisen, dass die Luft ein eigenthümlich beweglicher Körper, und ihre Bläue nicht sie selbst sei.

Wie Claude Lorrain es, bei aller äusserlichen Wahrheit, verschmäht die oberflächliche Farbenpracht des südlichen Himmels wieder zu geben, weil es unter diesem leicht darzustellenden Schimmer nicht möglich ist, einen tiefern malerischen Sinn der Erscheinung zu offenbaren; so beobachtet er in allen übrigen Theilen seiner Bilder dieselbe stylvolle Haltung, wodurch seine Werke einen so hohen Grad von innerm Lebensfonds erhalten. Ein lauer Luftzug erfüllt den ätherhellen Raum des Himmelsgewölbes, dessen mannigfache Erscheinungen er mit den einfachsten Mitteln kraft seines Geistes und der Reinheit seiner Empfindung ihrem Wesen nach darstellt. Zwischen Natur und Kunst hält er hier die äusserste Grenze, so, dass in der Darstellung der Wahrheit noch malerische Schönheit möglich ist. Mit der

reinen Gesinnung, welche die das Gemüth läuternde Kunst verleiht, schmiegt er sich an den Busen der Natur und im Verlass auf die Sicherheit seines Gefühls wandelt er gemessenen Schrittes ihre Wege, und ihr Geist antwortet seinem forschenden Blicke, sei es in hochgescheitelten Wipfeln der Bäume, die wonnetrunken in den Aether ragen, oder sei es auf sprossender Erde, oder in den Wassern, Felsen und Gesteinen.

Es ist ein Leben und Weben in den Landschaften dieses Meisters, das in den Stellen, wo er nur wenig gethan zu haben scheint, nicht minder bewunderungswürdig ist, als da, wo seine Werkthätigkeit sich mehr bemerkbar macht. Seine rege Empfindung nimmt überall das geistige Element wahr; denn das Todte selbst ist nur Wandelung der Substanz im Raum und in der Zeit; und wo scheinbar nichts ist als unbestimmtes Dunkel, da ist auch dieses Dunkel dem Maasse eines Tones unterworfen, dessen Bedingungen schon in den hellsten Stellen enthalten sind. Die Art und Weise der Behandlung und des materiellen Auftrags hat bei Claude einen Zuschnitt, der deutlich eine Behutsamkeit zu erkennen giebt, dass die zarten Keime vorzüglich im duftig warmen Dunkel leicht zu ersticken sind. Für den Ausdruck solcher Wahrheit, die leicht durch eine engere Ausführung des Einzelnen zu verletzen ist, bietet nur ein empfindungsvoller Bildnertact eine sichere Gewähr; durch diesen erst wird es möglich, jene heilsame Oekonomie in Ausführung der Vegetation ins Leben treten zu lassen, die den Ausdruck des Lebensfähigen so wesentlich unterstützt. In dem erwähnten Berliner Bilde des Claude ist in dieser Hinsicht an den dunklern Parthien, bei aller Ueppigkeit des Pflanzenlebens, das hier zum Vorschein kommt, eine über-

aus meisterhafte Zurückhaltung beobachtet. Ein Mehreres in der Ausführung wäre hier ein Wenigeres.

Für die Nachahmer bot in der Landschaft wohl kein Meister so viel Verlockendes wie Claude Lorrain, dessen Styl den reizenden Naturschein so weit bestehen liess, als es dabei noch möglich war, den tiefern Lebensbedingungen der Erscheinung zu genügen. Nachdem die Landschaft in ihrem naturwüchsigen Entwickelungsgange, von dem Wesen ausgehend, zu diesem äussersten Grenzpunct malerischer Schönheit gelangt war, erging es auch hier, wie bei der Historienmalerei: man übernahm die Resultate der Meister, ohne ihre innern Bedingungen zu erkennen, und die nun mehr dem Auge überlassene Prüfung führte eine Ergänzung der in der Oberfläche mangelnden Eigenschaften, welche der Styl bis dahin wohlweislich aus der Acht gelassen, herbei, woraus das moderne bunte Scheinleben ohne allen innern Halt entstand.

Die duftigen Fernen, welche Claude's Meisterschaft mit so feiner Bestimmtheit natürlich unbestimmt zu behandeln wusste, gestalteten sich bei den Nachahmern flau und nebelhaft ohne Formensinn; seine heitern leuchtenden Lüfte mussten einer wirklichen Azurbläue des italienischen Himmels weichen; von seinem Baumschlag und der Behandlung des Vegetabilischen hielt man nur das Regelmässige und in Partien Geordnete fest, und zuletzt diente alles dieses mit seinem oberflächlichen Anhange, bei Ermangelung eines wahren Schönheitsbegriffes, nur dazu, einer poetischen Fiction Vorschub zu leisten.

Es ist noch nicht gar lange her, dass man den abgeschmacktesten Bildern mit ihren die Erscheinung mysti-

ficirenden Nebeln an einem Orte poetische Lobreden hielt, dessen Gallerie des wahrhaft Trefflichen so viel bot.

§. 123.

## Paul Bril.

Wie die Poussins und Claude Lorrain in Italien ihren eignen Weg gingen im Fache des Landschaftlichen, und im directen Studium der Natur eine hohe Stufe der Vollkommenheit erreichten, so wusste auch der Niederländer Paul Bril schon früher daselbst unter der verführerischen Umgebung der Caraccis und anderer italienischen Kunstgenossen, deren freundschaftliche Beziehung zu ihm aus den von ihnen in seinen Bildern herrührenden Staffirungen erhellt, seine nationale Selbstständigkeit durch die originelle Kraft seines Geistes zu behaupten. Paul Bril lernte in Italien den bis dahin den Bildnern seines Landes üblichen Formenreichthum vereinfachen und die Massen des zu behandelnden Terrains in einem grossen Sinne begrenzen und durch eine eben so klare als gefühlvolle Modellirung zur lebendigern Idee zu erheben, als es dem Anibal Caracci in seiner Art möglich, auf den er vorzüglich von entschiedenem Einfluss war. Die wichtigen Resultate, welche er schon durch Linien und Modellirung zu erreichen wusste, veranlassten ihn, einem grossen Stylgesetz gemäss das Colorit auf einzelne Haupttinten zu beschränken, durch die es ihm möglich wurde, das Leben der Materie so fein auszudrücken, dass man die zum öftern fehlende Localfarbe kaum vermisst.

Schon bei diesem Meister, der die plastischen Verhältnisse des felsigen Bodens oft mit einem einfachen gedämpften Weiss so behandelt, dass die Feinheiten der Lichtwirkung, die er damit hervorzubringen weiss, im hohen Grade bewunderungswürdig sind, werden die Bedingungen bemerkbar, aus denen sich endlich der silbergraue Ton entwickelt, auf den in diesem Buche bereits zum öftern hingewiesen worden ist.

Paul Bril muss als einer der ersten angesehen werden, der in der Landschaft die Bedingungen der individuellen Wahrheit mit aller Tiefe des Schönheitsgefühls zu ergründen suchte, dem idealen Streben eine stabile Basis zu verleihen, während bis dahin im Durchschnitt das Landschaftliche mehr das Gepräge einer phantasiereichen Erfindung trug, die nicht selten derselben entbehrte. Mit der Sicherheit, die ihm ein reales Naturmotiv gewährt, steigerte sich die zu einer soliden und gründlichen Ausführung erforderliche Ruhe der Behandlung, durch die es ihm möglich wurde, sich in das Wesen der Erscheinung derart zu versenken, dass er selbst dem starren Körper der untergeordnetsten Substanz, in der kunstvollen Fixirung ihres Lichtprozesses, die subtilsten Lebensbedingungen abgewann. — War dieser Meister schon im Stande, die Linien des Terrains nach der Intention der körperlichen Ausdehnung bedeutsam und empfindungsvoll nach dem grossen einheitlichen Perspectivgesetz aufzufassen, welches der Idee zur erspriesslichsten Realisirung dient; so ist auch sein bildnerisches Gefühl hiervon bereits schon so erfüllt, dass seine freiere Behandlung des Vegetabilischen, die oft so bequem und willkürlich erscheint, sich doch immer nur innerhalb

des von ihm als richtig erkannten einheitlichen Raumgesetzes bewegt.

Paul Bril lässt sich auf die Specialitäten der einzelnen Erscheinung nicht ein, aber die Strenge seines Styles begreift alles in sich, was wesentlich zur Vermehrung des zu offenbarenden Lebensfonds beiträgt; seine Bilder geben das Wesen des Natursinnes in einer grossen Manier. Die in den Gebirgs- und Felsmassen durch äussere Zufälligkeiten verdeckten Formationen verfolgt er mit Scharfsinn und gefühlvoller Beharrlichkeit, der darin enthaltenen lebendigen Idee in der klaren Auffassung der versteckten Intention den bedeutendsten Ausdruck zu geben. Im Vegetabilischen erfasst er nicht weniger sicher die Idee des Wachsthums, ohne sich mit den Gewächsen selbst speciell einzulassen; er giebt nicht die Farbe der Erscheinung, sondern die Grundidee ihres Prozesses, die er im Ton und in der Stimmung zur reinsten Anschauung bringt. Dass auf diese Weise die Behandlung der Luft unter seiner bildenden Hand einen sehr hohen Grad von Schönheit erreicht, kann sonach nicht befremden. Schon der Umstand, dass die von ihm in grosser Zahl vorhandenen Bilder, welche er in Italien gemalt hat, den Himmel meist bedeckt zeigen, deutet, aus den bisher in dieser Beziehung angeführten Gründen, auf ein höheres Kunstbewusstsein dieses Meisters.

Die feinern Werke Paul Brils, die stellenweis dünn oder pastos tractirt dem Leben der Erscheinung das beredtsamste Wort verleihen, äussern jene elektrische Kraft auf den kunstgebildeten Beschauer, die das untrügliche Kriterium einer hohen Meisterschaft ist.

Paul Bril, dessen Einfluss besonders deshalb auf seine bisher angeführten Zeitgenossen nicht so ersichtlich ist, weil seine Werke mehr die Tiefe der Erscheinung inne haben, während jene ihren Schritt mehr oder weniger zur realistischen Treue führen, kann füglich als derjenige Meister angesehen werden, mit dem im 17. Jahrhundert die grosse Epoche der Landschaftsmalerei beginnt. Die Werke des Niclas Poussin aus der ersten Periode weisen, bei aller Selbstständigkeit, auf eine Beziehung zu diesem Meister hin.

## §. 124.

## Der landschaftliche Styl des Rubens und seiner Schule.

Wenn bei den Meistern im landschaftlichen Fache die Anregung zur künstlerischen Bethätigung mehr oder weniger von einem einzelnen Naturmotiv ausgeht, dem eine bedeutende bildnerische Wahrheit zum Grunde liegt, welche die Pointe abgiebt, durch deren malerische Behandlung ein neuer Weg zur Erkenntniss der Idee geöffnet wird; so greift der gewaltige Rubens wie ohne Wahl in den vollen Schatz der Natur, die Welt der Erscheinungen in der weitesten Ausdehnung und Bedeutung zur Anschauung zu bringen. Die Pointe ist ihm die Idee selbst, durch die ihm jede Erscheinung gleich interessant ist. Sie im Landschaftlichen am bedeutendsten zu offenbaren, erscheint ihm das Universum selbst am geeignetsten. In derartigen Bildern, wo seine Ausführung nur eine realistische Bezeichnung des

Styles ist, der im Fluge der Begeisterung das All durchdringt, gewährt die concrete Wahrheit nur alsdann einen Maassstab zur Beurtheilung, wenn die umfassende Terminologie dieses Meisters als geistiger Extract erkannt wird, durch den die allgemeine Auffassung des Allgemeinen erst gerechtfertigt erscheint.

Es existiren Bilder von diesem Meister, in welchen sich derselbe die grosse Aufgabe stellt, den kosmischen Prozess in der Vorführung seiner gewichtigsten Elemente malerisch zur Erscheinung zu bringen. Ein solches ist die Darstellung der sogenannten phrygischen Ueberschwemmung, befindlich in der kaiserlichen Gallerie zu Wien. In diesem Bilde erscheinen alle Elemente in der höchsten Aufregung losgelassen, die Alles durchdringende lebendige Idee zu manifestiren, durch die Auffassung der Intentionen, die in der künstlerischen Fixirung eines solchen Momentes in den mannigfachen Formen auf das bewunderungswürdigste an den Tag gelegt sind.

Himmel und Erde, Meer und Fels, Sturm und Wetter sind im wildesten Kampfe begriffen, wie um die Daseinsberechtigung der Erscheinung, deren Zuständlichkeit am malerischsten ist, wenn es einer Vernichtung gilt, gegen die sich jede Faser aus Erhaltungstrieb, von der höchsten bis zur niedrigsten Realität, stemmt. Dieser furchtbare Kampf der Elemente ist nicht ein Kampf um seiner selbst willen: in der Entbindung aller Lebenskräfte der Natur offenbart ein hoher Genius der Kunst die Allmacht des Urgeistes.

Wie sich dem Gegenständlichen nach in diesem Bilde «der Herr in den Wettern verkündet», so wird durch die Kraft der göttlichen Kunst die Idee zum leuchtenden Geistesfunken in der Erscheinung angefacht. Die gesammte

Körperwelt, in den gewichtigsten Zügen repräsentirt, erscheint hier wie in der lebendigsten Wandelung begriffen; constant ist nur die Idee der unendlich ausgedehnten denkenden Substanz, deren bedeutsamste Modificationen der Genius des Meisters nur im Fluge berührt. Wie in diesem Kunstwerke der in der Realität enthaltene Natursinn nur im Allgemeinsten ausgedrückt und die Macht der tiefsten Erkenntniss ursächlicher Lebensbedingungen im höchsten Grade fühlbar ist in der Festhaltung der Formenintention; so sind auch die Lichtverhältnisse in derselben Styleonsequenz dargethan. Bei der Grossartigkeit der kosmischen Beziehungen, die hier malerisch veranschaulicht sind, erscheint das Phänomen des Regenbogens in seiner vollständigen Erscheinung nur als eine einzelne Parzelle dieses Bildes, die gleich sinnreich auf das Raum- wie auf das Lichtverhältniss hinweist, auf dessen nähere Beziehungen im Verfolg der so umfangreichen Aufgabe, welche sich der Meister gestellt, nicht näher eingegangen werden konnte. Der wärmste Ton und die reinste Stimmung lösen die eigenwilligen Weisen der Substanz in einen harmonischen Accord auf, wie das chaotische Gewirr der Formen sich in der einheitlichen Idee, von der sie alle durchdrungen sind, zur Schönheit gestaltet.

In solchem Sinne hat Rubens mehrfach landschaftliche Bilder gemalt, die im Ganzen vielleicht wegen der Schwierigkeit ihres Verständnisses und wegen ihrer Unscheinbarkeit sehr selten sind. Der Umstand, dass er in denselben gemeiniglich den Regenbogen anbringt, kann zum Beweise dienen, dass dieser Meister des höchsten Selbstbewusstseins eine positive Absicht damit verknüpft habe, die keine andere als die oben angedeutete ist. Diese Bil-

der, in der Regel von einem verhältnissmässig geringem Umfang, fassen gleichwohl eine ungewöhnlich weithin ausgedehnte Natur in sich, wodurch ihre Beurtheilung nur um so schwieriger wird, da es hier mehr auf die Enthüllung der allgemeinen Idee den Raum- und Lichtverhältnissen nach abgesehen ist, bei der die verdeckende reale Hülle der wirklichen Erscheinung, mit dem durchsichtigen Gewande des Styles vertauscht, dem Kunstwerke ein ganz anderes Ansehen giebt, als es die wirkliche Natur hat.

Dem Geiste des Rubens ist es wieder entsprechend, wenn er in landschaftlichen Bildern, welche eine speciellere Ausführung als jene zulassen, die anspruchlose Gegenständlichkeit, welche sie enthalten, mit dem naivsten Ausdruck zum Verständniss bringt; denn das Ausserordentliche, welches so häufig das Interesse zur Enthüllung neuer Wahrheiten anregt, ist nicht geeignet, seinen Einfluss auf einen Meister geltend zu machen, der in den anscheinend geringsten Consequenzen der Natur die Bedeutung ihrer Gesammtheit zu erkennen vermag. Dieser sich ihm offenbarende Sinn der Erscheinung ist ein Geheimniss der Natur, das er nach Maassgabe ihrer Intention werthhält, wobei er den ganzen Umfang seiner Kunst aufwendet, die Kunst im Interesse des Geistes und der Wahrheit der darzustellenden Erscheinung zu verleugnen.

§. 125.

## Jan Breughel und Lucas van Uden.

Das ist es, was ihm die Beziehung zu Jan Breughel und Lucas van Uden, welche ihre Landschaften mit kindlicher Unbefangenheit darstellen, die seiner Weisheit identisch ist, so werth macht. Von der lebendigen Naturidee erfüllt, ist auch ihnen das Suchen nach reizender Gegenständlichkeit fremd; denn sie erkennen das Wesen, welches in jeder Erscheinung dasselbe ist, sie drücken es aus, nach den wesentlichen Gesetzen der Form, deren Intervallen mit Geist und Empfindung, angeregt durch die lebendige Idee der Erscheinung, erfüllt sind.

Fasst Jan Breughel die Landschaften seiner bereits erörterten Eigenthümlichkeit gemäss (§. 107) mit heiterer unschuldsvoller Lebensanschauung in einem Style auf, der die Kunstprincipien der Schule von Antwerpen wie krystallisirt enthält; so ist es vornehmlich Lucas van Uden, der sich, bei aller Selbstständigkeit in umfangreicher Betheiligung an den Werken des grossen Rubens, elastisch den in denselben vorherrschenden Consequenzen fügt. In den Bildern, die lediglich von ihm herrühren, ist ein hoher Grad von Naivität ein so durchgreifender Zug, dass man oft bei der Reinheit seiner Farben kaum die kunstvolle Bewältigung ihrer eigenwilligen Natur gewahr wird, da er nicht selten es unternimmt, den blauen Aether des Himmels in möglichster realistischer Naturheiterkeit vorzustellen. Seine Bilder, in denen die Farbenscala diesem gemäss gestimmt ist, erscheinen daher vor der Hand oberflächlich,

aber, genauer betrachtet, ist dies das Product einer tiefern Erkenntniss, die sich der Wahrheit zu Liebe mit Resignation aufgiebt. Wäre es der Reiz, der ihn bestimmte sich der Natur in dieser Hinsicht so sehr zu nahen, so würde er sicher zuvörderst auf das sein Augenmerk gerichtet haben, was diesem Reize hauptsächlich einen Vorschub gewährt: auf das Gegenständliche selbst. Dies ist bei diesem Meister an sich ganz indifferent. Lucas van Uden fasst, im Vertrauen auf die Erkenntniss der Naturidee, in solchen Bildern das Gewöhnliche, Indifferente auf und giebt nur seine Scheinbarkeit, die als das Aeusserliche der Idee gleichfalls eine Berechtigung auf künstlerische Darstellung hat. Die kunstvolle Darstellung des Aeusserlichsten beruht in der Art und Weise der Schätzung seiner Eigenthümlichkeit, von der das Wesentlichste: dass es ein integrirender Theil der Idee ist, in deren Interesse die ganze Kunst aufzuwenden, mit der Eigenthümlichkeit des Aeussersten die Idee möglichst enganschliessend zu verdecken. Dieses grosse Resultat der Kunst, das den höchsten Gipfel der malerischen Speculation bezeichnet, indem sie dadurch auf dem Punct angelangt ist, von dem der reine primäre Bildnertrieb mit sicherm Gefühl ausgegangen, erklärt das intime Verhältniss, das zwischen Rubens und Lucas van Uden stattfand.

In einer andern Classe landschaftlicher Bilder dieses Meisters, wo die Behandlung mehr im Sinn des Malerischen ins Leben tritt, schliesst er sich den Principien des Rubens eng an, die dadurch etwas Befremdliches enthalten, dass er mit ihrer Anwendung eine grössere Ausdehnung wie Rubens verknüpft. Es schwindet dadurch das Element der freien gewaltigen Kunstbeherrschung, die mehr

dem Rubens eigen und in jedem ihrer Züge das nothwendige Ergebniss des Geistes und der Empfindung, die lediglich von der lebendigen Idee der darzustellenden Erscheinung angeregt sind. Rubens verfolgt in seinem schwunghaften Vortrage immer mehr die ursprüngliche Naturabsicht als ihre verworrene Bethätigung, wenn nicht dabei ein für die Kunst erhebliches Gesetz zum Vorschein kommt, das er, so fein es auch sein mag, mit der entschiedensten Bestimmtheit im Interesse der Schönheit auffasst. Seine Formenübertreibungen, welche vornehmlich den Zweck haben, diese Absicht deutlicher auszudrücken, werden in der Behandlung des Vegetabilischen höchst lehrreich. Die Biegungen und Wendungen seiner Baumstämme tragen das beredtsamste Gepräge derselben und lassen eine unendliche Fruchtbarkeit der Phantasie in Bildung der Linien erkennen, welche in den complicirtesten Formen auf das einheitliche Perspectivgesetz reducirt sind. Dabei sind seine Formen nicht das Product einer nüchternen Speculation, sie sind zugleich mit der reinsten Empfindung für die Art und Weise des lebendigen Wachsthums vollführt. Solcher Auffassung ist es entsprechend, dass er nur die Massen des Baumschlags ihrer bedeutendsten Umgrenzung nach in Betracht zieht, und wenige auf die gefühlvolle Anlage dieser Massen mit dem Pinsel gestaukte Puncte sind oft hinreichend, den Grad ihres lockern Zusammenhanges treffend zu bezeichnen. Bei der Vegetation des Vordergrundes, die eine speciellere Ausführung bedingt, abstrahirt er von der natürlichen Starrheit der Stengel und des Blätterwerkes, weil in solchem Zustande die Intention der wesentlichsten Theile versteckt ist. Nur erst im Zustande des Welkens wird sie ersichtlicher, und in solchem Sinne geht er näher

in diese Details ein, ohne damit der Eigenthümlichkeit derselben zu nahe zu treten. Dass endlich das Colorit auch in der Landschaft die ganze Grösse seines Styles trägt, bedarf nach den bereits schon früher erörterten grossen Eigenschaften dieses Meisters keiner nähern Erwähnung. Die Lüfte seiner Bilder sind von der Leuchtbarkeit des Diamants; die Wolken leicht und vielgestaltig, nach ihrem Umfang den einheitlichen Raum nach allen Richtungen erfüllend.

Die Darstellung eines gerötheten Himmels, und was dahin gehört, findet man in den ältern Meisterwerken nicht; denn die Festhaltung einer Menge von Tinten, die er bedingt, steht mit einem Style in Widerspruch, der es mit viel wesentlichern Dingen einer tiefern Erkenntniss, als mit solchen oberflächlichen Erscheinungen zu thun hat. Rubens findet das reine Neapler Gelb am geeignetsten, die dahin bezüglichen Subtilitäten den ursprünglichen Bedingungen nach malerisch am entschiedensten auszudrücken, und die bedeutendsten Meister der Schule von Antwerpen sind von der Unantastbarkeit seiner Principien durchdrungen, die sie mehr oder weniger nach ihrer subjectiven Naturanschauung modificiren.

Es muss als ein ungünstiges Zeichen der neuern Zeit angesehen werden, dass man gemeiniglich die landschaftlichen Bilder dieser Schule mit einer gewissen Geringschätzung betrachtet, da hierin nur ein Mangel an tieferer Kunsterkenntniss erblickt werden kann, der sich schon dadurch ausspricht, dass in gewissen Gallerien derartige Bilder nicht allein schlecht placirt sind, sondern auch erhebliche dahin bezügliche Erwerbungen von der Hand gewiesen werden, indem man bei der scheinbaren äusserlichen

Uebereinstimmung derselben die feinern Wendungen des malerischen Ausdrucks, der ein neues wichtiges Kunstverhältniss darthut, gänzlich übersieht.

## §. 126.

## Jodocus Momper.

Unter den verschiedenen Richtungen, welche die Meister der Schule von Antwerpen im Fache der Landschaft einschlagen, ist die des Jodocus Momper eine der interessantesten. Dieser Meister abstrahirt grundsätzlich von den Naturspecialitäten, um das Product der Totalität, welches durch eine grössere Ausführung so leicht geschmälert wird, um so bestimmter zu erhalten. Nicht mit den Factoren der Realität hat es Momper zu thun, um zu dem geistigen Inhalte der Erscheinung zu gelangen, sondern mit den möglichst weitesten Reihen derselben, die sein Styl mit Bestimmtheit in die entsprechendste Grösse zusammenfasst, um auf dem kürzesten Wege der künstlerischen Operation zum Ausdruck der lebendigen Idee zu gelangen. Eine solche Behandlung setzt mit der genauen Erkenntniss der speciellen Lebensbedingungen der Erscheinung zugleich eine sorgfältige praktische künstlerische Bildung voraus, welche zur Reinheit der Empfindung führt, der in solchen Bildern vornehmlich die Schätzung der geistigen Wucht überlassen ist, da die Manier derselben durch die grossen Intervallen des Styles von der realen Wahrheit so abweichend ist.

Die Werke des Momper, welche mehr den phantastischen Charakter der freien Erfindung tragen, haben das Ansehen jener Unbehülflichkeit, die in den alterthümlichen Kunstwerken so oft wahrzunehmen ist, in der sich die Kraft der Idee nur um so deutlicher kund thut. Wie bereits oben bei Lucas van Uden gezeigt, giebt sich auch bei Momper in diesem Zuge der höchste künstlerische Standpunct zu erkennen, indem auch er im höchsten Selbstbewusstsein den kindlichen Ausdruck wiedergewinnt, nur mit dem Unterschiede, dass in ihm ein hoher Grad von Kunstvermögen enthalten, während in den Werken der frühsten Kunstperiode alles von den Consequenzen des reinsten Gefühls erfüllt ist, das lediglich von dem Wesen der Erscheinung angeregt worden. Dass der grosse Rubens diese Richtung sehr begünstigte, ist bereits erwähnt, und wenn er selbst sie nicht so ausschliesslich eingeschlagen hat, wie die Meister seiner nächsten Umgebung, so erklärt sich dies aus dem von ihm erkannten Berufe der Kunstreformation, für die nur die malerische Ausdrucksweise die geeignetste war.

Die phantasiereichen landschaftlichen Bilder des Momper, mit häufig von Bergen oder Felsen unterbrochenem Terrain, erscheinen jener Eigenthümlichkeit zufolge vorerst leer und wenigsagend. Genauer betrachtet sind sie aber mit Rücksicht des naiven Styles überaus fein, sowohl in Form als in Farbe, die Kunst ist nur hinter dem kindlichen Ausdruck verheimlicht, und in der Art und Weise, wie dies geschehen, lässt sich ihre ganze Grösse ermessen. Besonders ist in diesem Sinne seine Behandlung der grossen Felsmassen in hohem Grade bewunderungswürdig. Seine

Kunst lässt nicht mehr zum Vorschein kommen als lediglich die Wirkung des Wesens im Zufälligen, das an sich des Gesetzes zu ermangeln scheint; daher ist dieses Zufällige im Styl als etwas Positives zusammengefasst, das zwar dem Aeussern nach der natürlichen Erscheinung nicht gleich, aber seinem Lebensfonds nach treffend substituirt ist.

Mit seinem Colorit verhält es sich in ähnlicher Weise. Die vielen Specialitäten desselben sind in einer beschränkten Zahl von einzelnen Tinten enthalten, die man in ihrer eigenthümlichen Wirkung, die sie in seinen Bildern äussern, vergebens auf der Palette suchen würde. Die Natur dieser Tinten ist durch das Gefühl für den lebendigen Prozess der eigenthümlichen Leuchtbarkeit der darzustellenden Materie zur entsprechendsten intensivsten Wirkung gebracht; ein überaus zarter Schmelz derselben bekundet die überall lebensvolle Regsamkeit der Substanz.

Gleichwie Lucas van Uden hat auch Momper Bilder gemalt, in denen er sich der individuellen Wahrheit bestimmter Gegenstände näher anschliesst, die einen Commentar über jene oft so schwer verständlichen Werke geben. Besonders ist es hier eine ausführlichere Behandlung der Bäume, die einen nähern Aufschluss über die Tiefe seines Scharfblicks giebt, die Physiognomie der niedern Erscheinungswelt in ihren bedeutsamsten Zügen lebensvoll zu fixiren. Was von dem Vegetabilischen gilt, gilt auch von der Behandlung des Anorganischen, das in jener Classe seiner Bilder so willkürlich aufgefasst zu sein scheint. Die Transponirung der Lebensbedingungen der wirklichen Erscheinung in ein strenges Stylgesetz, das Momper in so eigenthümlicher Weise zur Geltung bringt, verleiht seinen

Bildern oft ein mit der Natur nur wenig übereinstimmendes Ansehen; aber eben in dieser Abweichung löst er ihre Räthsel, in deren Geheimnissen die Schönheit verborgen liegt. Das Auge, an eine natürliche Trübung gewöhnt, findet die Mompersche geistige Lichtung, die in seinen Bildern herrscht, vorerst befremdlich.

Auch in seinen ausgeführtern Bildern beobachtet dieser Meister eine grosse Oekonomie der Mittel, die in der Art und Weise, wie er sie seinem Wahrheitsgefühle nach zweckmässig verwendet, ein grosses Kunstinteresse erwecken. Alles verräth die richtige Schätzung der Wirkung, welche nur einem harmonischen Verhältniss zwischen Geist und Empfindung möglich, das sich auf dem praktischen Kunstwege hergestellt hat. In dieser Schätzung nehmen die Darstellungsmittel — oft nur ein dünnes lebenswarmes Braun, durch das an geeigneten Stellen der Grund der Bildfläche hindurchschimmert, in geringer Abwechselung mit einer kältern, pastosern Farbe — die Natur des wirklichen Farbenreichthums an.

Von der unbefangensten Anschauung der Naturscheinbarkeit bis zur tiefsten malerischen Ergründung der innersten Lebensbedingungen der Erscheinung ist unter Rubens' Einfluss in der niederländischen Schule die Landschaft, bei der vielfachen Uebereinstimmung der äussern Behandlung, so verschieden vertreten, als die feststehenden Principien in der originellen Denk- und Gefühlsweise, die man im Gegensatze zu dem bolognesischen Eklekticismus hier wie in Holland rein zu erhalten suchte eine modificirte Gestalt annehmen. Besonders in der Schule von Antwerpen geben sich die Stylweisen geflissentlich

als Producte der rein m a l e r i s c h e n S p e c u l a t i o n zu erkennen, die Bedingungen des Schönen zu veranschaulichen, die in der Wahrheit verborgen sind. Lediglich hieraus entspringt der hier so auffallende Unterschied zwischen Kunst und Natur, welcher bisher so oft einer falschen Beurtheilung unterlegen hat. Derartige Kunstwerke haben, wie aus Obigem erhellt, einen grossen Kunstwerth, aber wegen der Schwierigkeit, sie zu verstehen, oft keinen Preis. Es erwächst daher vornehmlich für öffentliche Gallerien die Verpflichtung, sie zu sammeln, um sie einem völligen Untergange zu entreissen.

## §. 127.

## Der landschaftliche Styl des Rembrandt und seiner Schule.

Tritt in der Schule des R u b e n s der Styl der Landschaft als ein in die Augen fallendes Element der malerischen Speculation hervor, um die innern Bedingungen der Erscheinung der lebendigen Idee anschaulicher zuzuführen; so macht sich in der h o l l ä n d i s c h e n, deren Spitze auch hierinne durch den grossen R e m b r a n d t vertreten ist, eine andere Richtung bemerkbar. Der Styl ist hier oft gleichsam wie durch sich selbst annullirt, um der Realität, der man sich hier anschliesst, in so fern keinen Eintrag zu thun, als sie ein integrirender Theil der innern Idee der Erscheinung ist, die man mit Rücksicht hierauf zu offenbaren trachtet. Die Principien erscheinen in derartigen Kunstwerken weniger als solche, man lässt sie, wie dies schon

bei den andern Zweigen der Malerei der Fall, sammt dem Styl möglichst in die Wahrheit aufgehen, die man, gleich wie bei Rubens und seinen Nachfolgern, nicht nach den Reizen des Gegenständlichen zur künstlerischen Behandlung wählt, da die Schönheit, als ein Gemeingut der gesammten Körperwelt, der wahren Kunst überall zugänglich ist.

Schon Claude Lorrain fing bereits an, eine bestimmte Auswahl in dem Gegenständlichen zu treffen, um ein Interesse zu steigern, das mehr diesem als seinem geistigen Inhalte galt, wodurch die Meinung auch schon in diesem Kunstzweige wieder bestärkt wurde, dass die Schönheit etwas Exclusives sei, das nach den Reizen des Gegenständlichen gemessen werden könne; eine Meinung, die noch immer grassirt und, bei Ermangelung einer tiefern Kunstbildung, den Bildern den Stempel des Modernen aufdrückt, das von einer urkräftigen Naturintention so weit entfernt ist, welche in der Richtuug des Rubens und Rembrandt, die, ohne zu mäkeln, die Natur erfassten, weil sie von ihrem geistigen Inhalte erfüllt waren, so bedeutsam ausgesprochen ist.

Die moderne Unwissenheit erblickt in solchen Kunstwerken nur wenig Wahres; ihr peinliches Festhalten an dem gewählten reizenden Realen wird im besten Falle eine Fertigkeit, die in Ermangelung eines wahren Schönheitsbegriffs Alles in eine plausibele Oberflächlichkeit setzt, einem populären Geschmacke zu fröhnen, der nicht über die «Meinung» hinausgeht, die sich in einem ohnmächtigen Vergleich zwischen Kunst und Natur, den man fast lediglich dem Auge überlässt, sicher glaubt. Obgleich in der Neuzeit einzelne achtbare Talente den richtigen Weg zum

wahren Kunstziel eingeschlagen haben, wodurch die Künstlerwelt stutzig geworden ist, hält man doch nur die Gegenstände des allgemeinen Interesses fest, und beharrt meist bei den oberflächlichen Bedingungen der Illusion, die man mit einer Schablonenfarbenpracht durch ein bequemes Regelwesen unterstützt. Solcher Richtung reden selbst praktische Künstler das Wort, die sich durch ein vermeintes Studium der ältern Meister im In- und Auslande auf einem höhern als dem gewöhnlichen Standpuncte wähnen und dadurch darthun, dass dieses Studium nicht viel mehr als ein sinnloses Anstieren der ältern Kunstwerke war.

Rembrandt hat auch in der Landschaft werkthätig bewiesen, wie der Ausdruck des vegetabilischen und anorganischen Lebens in seinen wechselseitigen Beziehungen, bei allem Festhalten des speciellen Falles, aufzufassen sei, um damit der idealen Allgemeinheit zu entsprechen. Der Styl ist bei diesem Meister so verheimlicht, wie die feinern ursächlichen Bedingungen in der wirklichen Erscheinung: beider Vorhandensein und Identität giebt sich in der Art und Weise der Wirkung kund, wodurch das Kunstwerk, bei aller unscheinbaren Aeusserlichkeit, zur allgemeinen kosmischen Bedeutung erhoben wird. Mit welcher Pietät er die geheimsten und zartesten Naturintentionen respectirt, ist vornehmlich zu erkennen, wenn man mit seinen Bildern zugleich seine Radirungen in Betracht zieht. Wie hier die Nadel in ihren unendlich mannigfachen Bewegungen nicht dem Zufall preisgegeben ist, sondern überall ein positiver Künstlerwille vorwaltet, dem Geist und der Empfindung zu genügen, die durch die eigenthümliche Lebensäusserung der Erscheinung angeregt ist; so erstreckt sich in den Rembrandt'schen landschaftlichen Bildern die gesundeste

Vollendung von der geheimsten plastischen Intention der Formenbildung bis zu den Räthseln der Färbung, die sich in dem Zauber des Helldunkels lösen. Mit der höchsten Naivität erfasst er den ersten besten Naturtheil, der an sich so wenig zu bieten scheint; aber seiner Behandlung gelingt es, das Fragment zu einem einheitlichen Werke zu gestalten, in welchem die Idee des unendlichen Ganzen zum ungeschmälerten Ausdruck gelangt.

Bei dem grossen Ziele einer Behandlung im Sinne des Universellen füllen sich die oft so weit gestellten Intervallen der Ausführung mit der Alles durchdringenden vernünftigen Kraft des Styles, welcher die schöpferische belebende Empfindung in die feinsten Poren des Kunstwerks leitet und in Haltung, Stimmung und Modellirung dasselbe zur completesten Existenz gestaltet.

Eine vortreffliche Landschaft dieses Meisters besitzt die Gallerie zu Dresden, welche durch die grosse Gewalt des Lebensfonds, wie durch die naive Zweckmässigkeit der Auffassung eines Naturgegenstandes, der wenig an sich und Alles durch die Kunst geworden ist, den grössten der holländischen Meister erkennen lässt. Rembrandts Ausführung dringt in diesem Bilde mit der sichersten Stylconsequenz bis zur speciellen Bestimmung der Localfarbe, deren zum Theil naturgrüne Tinten, welche oft in Bildern eine so giftige Wirkung äussern, nur dazu dienen, die Lebensfähigkeit bis zu einem überraschend hohen Grade zu steigern. Bei der tiefsten Forschung hat der wunderbare Meister auch das Zunächstliegende nicht übersehen.

In einer andern Classe von landschaftlichen Bildern dieses Meisters macht sich wieder eine Manier bemerkbar, die auf die Angabe der Localfarben fast gänzlich verzichtet,

deren Wirkung aber mit überaus grosser Feinheit bei Handhabung einer sehr beschränkten Zahl von substituirten gelblichen, grünen und braunen Tönen, in der Bestimmung der Art und Weise der Leuchtbarkeit, dargethan ist.

Es darf diese Manier, auf welche schon oben bei Momper hingewiesen worden, nicht als ein bequemes Mittel angesehen werden, die Natur abzufinden; vielmehr ist es ein neues malerisches Verhältniss, in welchem durch einen nicht minder hohen Grad von Kunst die Lebensbedingungen der Erscheinung ans Licht geführt werden. Besonders ist es der so eigenthümliche und empfindungsvolle Farbenauftrag, der in dieser Art der Rembrandt'schen Landschaften so beredtsam von den directen Beziehungen dieses Meisters zu den Tiefen der Natur Kenntniss giebt. Nicht allein auf die Darstellung der Localfarben verzichtet er, auch das Gegenständliche selbst beschränkt er seinem äussern Umfange nach, um desto gesammelter sich den künstlerischen Functionen zu unterziehen, welche die in stiller Regsamkeit sich ihm offenbarende Natur erheischt. Ein Hügel, ein paar Bäume mit massenhaften Kronen und etwas Luft sind hinreichend, das künstlerische Interesse dieses wunderbaren Meisters völlig in Anspruch zu nehmen, um möglichst kunstlos die ganze Kunst in Darstellung eines so beschränkten Naturtheiles zu entfalten; kaum dass man deshalb das Geäste seiner prallen Baumstämme gewahr wird. In einem solchen Bilde Rembrandts haben die Kronen seiner Bäume keine Blätter, die Stämme keine Stabilität und die Luft keine Farbe: die Kunst des Rembrandt besteht hier vorzüglich in der gänzlichen Verleugnung alles Wissens, um desto wahrer zu sein, weil das

Wissen mehr oder weniger der Grund ist, einem neuen Verhältniss der Erscheinung die an ihr gemachte alte Erfahrung anzupassen, die sie in Wirklichkeit ihrer Totalwirkung nach so oft negirt. Krone, Stämme und Luft sind in dem Rembrandt'schen Bilde nur um so wahrer, als sie lediglich das Product der reinsten unbestochensten Empfindung sind, die sich kraft der Kunst von der Erfahrung der ursächlichen Bedingungen frei gemacht hat. Der Halbkenner erkennt in solchen Bildern nichts, der wahre Kenner das Wahre der Erscheinung und das in der Kunst unerfahrene reine Gemüth vermisst nichts Natürliches. Nur weiss es nicht, wie ihm geschieht.

Alles ist in solchen Bildern durch die Schätzung des Grades der Energie des Vorhandenseins der Erscheinung und ihrer speciellen Theile bestimmt, die lediglich der vernünftigen Empfindung überlassen ist, deren fruchtbare Wärme bei der Einfachheit ihrer Darstellungsmittel nicht durch ein nüchternes Suchen nach den der Realität treuern Mitteln gefährdet wird.

Unter Rembrandts Einfluss gestaltet sich endlich die Landschaft in Holland zum höchsten Grade der künstlerischen Vollendung, die nur bei einer grössern Beschränkung der räumlichen Verhältnisse und ihres natürlichen Inhaltes möglich wird. Viele Meister der holländischen Schule haben gleichfalls, wie Rembrandt, diese Beschränkung auch auf die Darstellungsmittel ausgedehnt, um desto mehr bei dem Wesen der Erscheinung beharren zu können, das sich entsprechender durch die Plastik des Bildungsmittels als durch die Farbe selbst ausdrücken lässt, und in landschaftlichen Bildern Grau in Grau Vortreffliches

hervorgebracht. So besonders Albert Kuyp, van Goyen und mehrere Andere.

Eine schwache Urtheilskraft will in derartigen Bildern, die von Haus aus nicht anders behandelt wurden als sich dies jetzt noch kund giebt, eine Farbenveränderung durch die Zeit wahrnehmen.

§. 128.

## Jacob Ruysdaal.

Wenn in der Kunst die freie Behandlung mit ihren grössern Intervallen der zusammengesetzten Kategorien von Natureigenschaften von grossem Werthe sein kann, insofern der Styl die Rechtfertigung eines solchen Verfahrens übernimmt, so steht doch immer die wahre, speciellere Ausführung, im Zwecke der Steigerung des Lebensfonds der darzustellenden Erscheinung, höher, weil sie bethätigt, was eine weitschichtigere Behandlung mehr oder weniger nur andeutet, deren Verständniss oft erst aus den übrigen Leistungen der betreffenden Meister geschöpft werden kann. Ein specieller ausgeführtes Werk commentirt sich selbst durch den darin enthaltenen höhern Grad der Deutlichkeit, wodurch die Prüfung seines Inhaltes möglich wird.

Die schwierige Aufgabe die Landschaft ungeschmälert ihrer natürlichen Totalwirkung, mit Angabe der speciellen Theile, die zur Steigerung der Schönheit dienen, malerisch zu lösen, hat sich Keiner in solchem Umfange gestellt als Jacob Ruysdaal, der den Culminationspunct in der Landschaftsmalerei abgiebt, indem er das Wesen mit den deut-

lichsten Zügen der Wahrheit zum reinsten malerischen Ausdruck bringt. Durch ihn ist die Kunst zu der hohen Stufe der Vollendung gediehen, dass die von so vielen bedeutenden Meistern gewonnenen Resultate der malerischen Speculation dem rein menschlichen Interesse an der Naturerscheinung wieder zugeführt sind. Jacob Ruysdaal besitzt die grosse Kunst, dass er trotz eines solchen Interesses, das gemeiniglich dem Gegenständlichen gilt, dem Beschauer die Mittel zu entziehen weiss, sich nach dem Aeusserlichen desselben zu zerstreuen, und selbst der weniger in die Kunst Eingeweihte wird so bei Betrachtung seiner Bilder inne, dass die Kunst zu etwas Höherm berufen sei, als die Sinne zu reizen und zu täuschen.

Wie in der Schule von Antwerpen das höchste Kunstvermögen sich des primären naiven Ausdrucks bedient, weil dieser die malerisch zu erörternde Idee am reinsten giebt (III), so gelangt in der holländischen Schule, wo es einer grössern Annäherung an die reale Wahrheit galt, die Kunst zu Principien, die man gemeiniglich geneigt ist als eine ausschliessliche Eigenthümlichkeit der Antike anzusehen. In den Werken Ruysdaals, die nur wenig Gegenständliches in sich begreifen, herrscht eine heilige Ruhe, weil in ihr die Naturabsicht alles in Harmonie aufzulösen am bedeutsamsten realisirt wird. Diese Ruhe im Zwecke der Offenbarung des Schönen setzt eine richtige Schätzung der Lebenskräfte voraus, weil nur so das harmonische Gleichgewicht derselben gewonnen werden kann, das diese Ruhe ausmacht, in welcher sich die Idee der Erscheinung in ihrer umfassendsten Bedeutung darstellt.

Bei dem didaktischen Streben des Rubens, konnte diese Ruhe nicht wohl beobachtet werden, da es ihm mehr

auf die Vorführung der ursächlichen Bedingungen des Schönen ankam, als auf eine Schönheit, welche sich mehr ihrer Wirkung nach äussert. Er sprang daher oft in die grösste Aufregung der Erscheinung über und gelangte in diesem Extrem, wie schon öfter gezeigt, zu denselben Consequenzen in der treffenden Bestimmung der aufs höchste gesteigerten Kräfte, die er so bewunderungswürdig in ein harmonisches Ganze zum Ausdruck der eigentlichen Idee zu sammeln wusste, und er zeigt dadurch, dass in der Aeusserung der höchsten physischen Kraft die Natur der Erscheinung zu derselben unverkümmerten Geltung wie in jenem Indifferentismus gelangt.

Vorzüglich in der Schule von Holland musste das Princip, die Natur in einer ruhigen Zuständlichkeit aufzufassen, zu einer allgemeinen Geltung gelangen, da der hohe Grad von künstlerischer Ausführung, der hier vorherrschend ist, eine Versenkung in die geistige Tiefe der Erscheinung zum Zwecke hat, welche ein in die Oberfläche getretener partieller Ausdruck der innern Lebenskraft nicht wohl zulässt.

Dieses Verhältniss ist in der Landschaft von keinem Meister sinn- und gefühlvoller zur Anschauung gebracht, wie durch Jacob Ruysdaal. Alle geistigen Kräfte der Erscheinung sind in seinen Bildern der einheitlichen lebendigen Idee zugewendet, die zu einer um so intensivern Wirkung gelangt, als keine dieser Kräfte für sich etwas gelten will. Das Besondere ist hier nur deshalb mit der innigsten Pietät zur Ausführung gebracht, weil der darin enthaltene Fonds nur dem Ausdrucke des Ganzen dienen soll, der in der ruhigen Beisteuer der Lebenskräfte nur um desto vergeistigter erscheint. Die unendlichen Regungen der

Erscheinung, die sich in der Art und Weise ihrer körperlichen Bildung kund geben, gelangen durch diesen Meister zur eigentlichsten Bedeutung, indem er kunstvoll jede Satzung und vorgefasste Meinung zurückhält, der Natur eigenstes Wort zu reden, und mit ihrem reinsten Triebe ihre mit der Zeit durch den Andrang verwickelter Verhältnisse undeutlich gewordene Intention zu läutern. Der Baumschlag in seinen Bildern ist nur das, als was er nach Maassgabe der modificirenden Umstände erscheint: ein Conglomerat von Blättern, deren individuelle Bildung in einem sich offenbarenden neuen Gesetze verleugnet ist. Das Vor-, Rück- oder Seitwärtsgerichtete mit seinen complicirten Formen der gespitzten oder gerundeten Blätterpartien; das Lockere, Starre oder Weiche, so wie die Ausladungen derselben, Alles dies erscheint mit Präcision nach seiner Eigenthümlichkeit gewürdigt, das seinem Wesen nach treffend von dem Zufälligen unterschieden und in dem genausten Maasse mit Rücksicht auf Zweck und Mittel dargestellt ist.

Dass bei solcher Feinheit der Behandlung die plastische Bedeutung des Terrains durch Stimmung, Haltung, Modellirung und Farbe mit seinem vegetabilischen Inhalte stylgemäss aufgefasst sei, ist so schwer ersichtlich, wie beim Baumschlag, der in der oben angeführten Weise der Ausführung die concrete Wahrheit selbst zu sein scheint. Nur erst dem kunstgeübten Forscher wird es möglich zu erkennen, dass der Styl des Ruysdaal vornehmlich in der Verheimlichung seiner vernünftigen Elemente einer Wahrheit zu Liebe besteht, die beim Scheine des Zwecklosen die grösste Zweckmässigkeit enthält, welche als Wurzel im Boden des Realen der Schönheit die reichste Nahrung zuführt.

Ruysdaal schöpft, wie alle grossen niederländischen Landschaftsmaler, das Naturmotiv am liebsten aus seiner nächsten Umgebung. Eine weise Oekonomie in Hinsicht des Gegenständlichen dient nur dazu, den weiten Umfang seiner Kunst ins Licht zu setzen, dem die engen Schranken des Raumes kein Hinderniss sind. Dem anscheinend Geringfügigen gewinnt er durch die Kunst des Helldunkels die artistisch interessante Seite ab, die er in der gefühlvollsten Ausführung zur reinen Schönheit erhebt, in deren Verfolgung er der still feierlichen Stimmung theilhaftig wird, aus der die Consequenzen fliessen, die man, wie schon öfter gezeigt, irrthümlich in Bildern die poetischen nennt.

Ueber Wald und Berg ziehen schwere Wolken, deren plastische Bildung mit tiefem Verständniss eben so positiv bewerkstelligt ist, wie die Formen der stabilern körperlichen Erscheinung. Aber nicht auf dieses Verständniss ist der Nachdruck gelegt, es ist einem sehnsüchtigen Gefühle dienstbar, dessen Ursache in der Wirkung des All beruht, dessen Sinn er mit dem innigsten Interesse in dem Einzelnen zu verfolgen strebt.

Durch die hieraus sich ergebende enge Ausführung ist die Darstellung so still verschlossen, wie die Natur selbst. Nur wer da weiss, was er unter diesen Umständen bei der Anschauung empfindet, erkennt in derartigen Kunstwerken, die nur einen Theil eines lebendigen Ganzen bieten, die hinter ihm befindliche geistige Kraft der das Universum erfüllenden lebendigen allgemeinen Idee, durch die der Theil erst dem Ganzen identisch wird. Der Mangel jener Zeichen der Inspiration, die in den Werken des Rubens auf die Wirkung des Geistigen hinweisen, ist in denen des Ruysdaal ersetzt durch die Züge einer religiösen Gemüths-

stimmung, die mit Innigkeit der Schönheit zugewendet sie schon im Nächsten zu erkennen vermag.

In den Vordergründen, wo Gras, Halm, Kräuter und Gestein dem Beschauer näher gerückt sind, entfaltet Ruysdaal eine Fülle von Anschauungen, die den einfachsten Fall mit seinem natürlichen Reichthum einer allseitigen Regung ins Leben treten lässt, die bei minder grossen Meistern mehr oder weniger durch eine bequeme Erfindung beeinträchtigt wird, welche mehr das Gesetz der subjectiven Willkür als das der darzustellenden Erscheinung enthält. Hier vornehmlich bewährt sich die fruchtbare Phantasie des Ruysdaal, die gänzlich in die in der Nähe unendlich mannigfach gestaltige Wahrheit aufgeht, weshalb es bei ihm so schwer hält, das frei Erfundene von dem wirklich Vorhandenen zu unterscheiden. Und gleichwohl ist bei der grossen Zahl der von ihm existirenden Bilder anzunehmen, dass nur ein einzelnes Naturmotiv für ihn hinreichend war, ein vollendetes Ganze zu bewerkstelligen. In der empfindungsvollen Behutsamkeit, mit welcher Ruysdaal sich dem Genuss einer ruhig wirkenden freien Schöpfungskraft überlässt, ist der freudige persönliche Antheil zurückgehalten, der sich bei andern Meistern oft im Vortrage so bemerkbar macht. Dafür hält er sich schadlos durch den Erfolg einer in den höchsten Grad gesteigerten Wahrheit, den die weise Mässigung des Ausdrucks der einzelnen Lebenskräfte zur Folge hat.

In Hinsicht der Färbung, die Ruysdaal bis zum Naturgrün verfolgt, das so leicht eine Störung der Harmonie veranlasst, erscheinen die Werke dieses Meisters nicht selten kalt. Der Grund davon liegt mehr darin, dass nur die Bil-

der anderer grosser Meister wärmer sind. Im directen Vergleich zur Natur, stellt sich darin wieder ein feiner Zug des Ruysdaal heraus, der es oft verschmäht, von den üblichen braunen Tinten einen Gebrauch zu machen, die mit einem unwahr erhöhten Grade von Wärme zugleich einen reizenden Schein verbinden, unter dem man nur allzuleicht Alles gutheisst. Auch die Wärme ist einer entsprechenden Mässigung zu unterwerfen, und wenn die Ausführung dieses Meisters sich überhaupt so weit erstreckt, so konnte er eine naturgemässere Stimmung dieses Elementes um so weniger übersehen, als sie mit einer Tonart (§. 33) in Verbindung steht, die als eine nothwendige Consequenz der in allen Theilen treffend vorgeführten Charakteristik der Natur zu betrachten ist.

Das Dunkel der Werke dieses Meisters ist als solches natürlich farblos, die Beleuchtung so ungesucht als bedeutsam, bringt die wesentlichsten Theile zu einer Geltung, welche die präciseste Ausführung lebensvoll verdeutlicht und zur einheitlichen geistigen Physiognomie gestaltet. Seine vorgestellte Natur erscheint wie eben von einem Regenschauer erquickt und in ihrem stillen und ernsten Verharren ist Alles voller lebendiger Regung, und es ist einem bei Betrachtung derselben als athmete man den feuchten Duft der Vegetation.

Unübertrefflich ist die Behandlung der Luft, vornehmlich in Hinsicht des Farbenauftrags der Wolkenmassen, in denen immer wieder eine neue interessante Consequenz des Zufälligen so positiv als empfindungsvoll ausgesprochen ist. Im heitern Gegensatze zu den silbergrauen Wolken gelangt die reine Himmelsbläue zu ihrem natürlichen Rechte, ohne die Stimmung und Harmonie zu gefährden, woraus erhellet,

dass dieses Problem mit Sicherheit gelöst sei, die nur, wie auch hier, durch eine zweckmässige Benutzung der Camera obscura erlangt werden kann.

Ein wesentlicher Vorzug der Ruysdaal'schen Bilder besteht in einer überaus bestimmten Behandlung aller ihrer Theile, wozu er sich der einfachsten und daher nicht immer gefügigen Mittel bedient, die seine Absicht nur um so deutlicher erkennen lassen, welche er durch sie völlig zu realisiren weiss; selbst mit den verpönten gelangt er oft in höchst naiver Weise zu den überraschendsten Resultaten, indem er sich mehr an den simpeln Ausdruck der Natur als an eine übliche Kunstsatzung hält, durch welche die Letztere nicht selten beeinträchtigt wird. Deshalb vermeidet er auch in seinen feinern Werken jenen braunen Ton, mit dem sich Wärme und Harmonie so leicht erreichen lassen. In dem Streben nach grösstmöglichster Wahrheit verspürt er nicht den erhöhten Grad von Mühe und Anstrengung ihn zu erreichen, vielmehr wird beides in dem erspriesslichsten Erfolg ihm zum erquicklichsten Genuss, dessen man im Verfolg seines Empfindungsganges auch als Beschauer theilhaftig wird. In Uebereinstimmung mit der Himmelsbläue, die eine Consequenz der grossen Ausführung ist, geht er mehr wie andere ausgezeichnete Meister seiner Zeit auf die nähere Darstellung der Localfarben ein, wodurch seine Bilder auch dem Aeussern nach in ihrem reichen natürlichen Schmuck erscheinen. Aber auch hier hält er nur die Kategorien von Wahrheiten fest, die mit dem Grade der Ausführung ihre nothwendige Berücksichtigung finden müssen. Die Farbe der Baumstämme und des Geästes ist meist blaugrau, im Dunkel höchst naiv sogar schwarz, ohne damit, was bei dieser Farbe so leicht der

Fall, das feinere Leben der Materie zu ersticken. Ueberall ist sein Tractament weise und bedächtig und voll der reinsten und erregbarsten Empfindung für die unendlich mannigfach gestaltige Natur, deren inneres nothwendiges Gesetz bei ihm so in Fleisch und Blut übergegangen ist, dass seine freiste Willkür des malerischen Schaffens von dem Gesetze des Darzustellenden negirt zu sein scheint, obgleich es nur selten als Vorbild vorhanden ist.

Besonders ausgezeichnet ist Ruysdaal in Darstellung der Wasserfälle, wo er mit der bewunderungswürdigsten Kunst die Bewegung und das eigenthümliche Leben der Materie durch Bestimmung ihrer momentanen Formen und sonstigen wesentlichen Beschaffenheit zu fixiren weiss. Der höchste Scharfsinn hat hier Alles aus der Acht gelassen, was dieses trügerische Element dem weniger Einsichtigen so verführerisch als wesentlich vorspiegelt, und nur dasjenige kommt zum positiven Ausdruck, in welchem sich die eigentlichsten Lebensbedingungen aussprechen. Wenn das Wasser eine Farbe hat, so ist dies nur etwas äusserlich Zufälliges, das bei der Ergründung seiner tiefern Eigenschaften, deren Bestimmung der Styl festsetzt, nicht in Betracht gezogen werden kann. Der eigentlichen Naturintention nach, die ein Meister immer möglichst rein auszudrücken strebt, ist das Wasser farblos, und wenn dies in Wirklichkeit nicht so erscheint, so liegt dies vornehmlich in seiner Spiegelungsfähigkeit (§. 27), einer äusserlichen Eigenschaft, die auf derselben niedern Stufe des artistischen Werthes steht wie seine zufällige Farbe, und da die Materie als Spiegel ihre tiefern Eigenthümlichkeiten verleugnet, so haben grosse Meister, welchen es mehr um das Wesen dieser Materie zu thun war, mit Recht von dieser Aeusserlich-

keit abstrahirt und alles Derartige oft in einen silbergrauen Ton zusammengefasst, welcher, wie schon zum öftern gezeigt, zur Ermittlung der tiefern Wahrheit so sehr geeignet ist, weil in ihm auf die feinsten Modificationen der Erscheinung Bezug genommen werden kann, ohne dadurch das Wesentlichere zu gefährden. Dieser Ton muss für die Behandlung des Wassers in landschaftlichen Bildern um so mehr zugestanden werden, da hier die Farbe im Allgemeinen eine kunstgemässe Modification erleiden muss, indem hier vieles Wesentlichere nur mit Wenigem ausgedrückt werden kann. Daher kommt es, dass stille Wasserflächen in feinern landschaftlichen Bildern in grösserer Ausdehnung nur höchst selten vorkommen, und wenn dies der Fall, die Behandlung des Wassers selbst nur eine sehr untergeordnete Stelle einnimmt und nur in Beziehung auf das Uebrige und auf die Realität der Verhältnisse von einigem Belang ist; denn das eigentlich künstlerische Problem der Darstellung des Wassers ist im Zustande der Ruhe nicht zu lösen.

---

Ueber die Art und Weise wie Jacob Ruysdaal die so eigenthümliche und ziemlich alleinstehende Kunstrichtung erlangt habe, ist man sehr im Ungewissen, weswegen hier sein Verwandter Salomon Ruysdaal angeführt werden soll, von welchem einzelne Bilder existiren, die eine nähere Beziehung beider Meister erkennen lassen. Der Letztere hat viele Bilder in der bereits näher bezeichneten Manier Grau in Grau (§. 127) gemalt, die von sehr ungleichem Werthe sind, da ein oft ungewöhnlich grosser Umfang

derselben mit dem eigentlichen Zweck dieser Manier in Widerspruch steht, indem man nicht allein oft jene empfindungsvolle Sammlung der productiven Bildnerkraft, bei der dieser Manier eignen Beschränkung der Bildungsmittel, vermisst, sondern auch nicht selten manieristischen Elementen begegnet, die ein abgestumpftes Kunstinteresse darthun, das vielleicht Folge der vorgerückten Jahre dieses Künstlers ist. Aus solchen Bildern lässt sich freilich nicht der Schluss ziehen, dass der viel berühmtere und jüngere Jacob Ruysdaal sein Schüler gewesen sei. Indessen existiren Werke von Salomon, die dies wahrscheinlich machen, wie denn überhaupt in der Kunst die Erscheinung grosser Meister mehr oder weniger durch andere immer vorbereitet ist. Wie die Behandlung der Bilder Grau in Grau überhaupt von keinem Meister als feststehend angesehen werden kann, so auch nicht von Salomon Ruysdaal; die Bilder von ihm, welche eine nähere artistische Beziehung beider Meister wahrscheinlich machen, enthalten, bei ziemlicher Uebereinstimmung der Gefühlsweise, viele Principien, die bei einer vorherrschenden Originalität aus der Schule von Antwerpen überkommen zu sein scheinen. In ihnen ist die Luft bis zum Tone der Himmelsbläue bereits ganz so tractirt wie in den Werken des Jacob, nur dass die Wolkenmassen mit derselben Plastik des Farbenauftrags nicht den hohen Grad von sicherer Ruhe, die aus der positiv festgehaltenen Idee entspringt, kund thun. Bei Baum und Gesträuch macht sich ein anderes Stylgesetz in Auffassung der Ausladungen bemerklich und in Behandlung des Gemäuers und der stabilern Theile überhaupt lässt sich die bei den Meistern von Antwerpen so beliebte zweckmässige Benutzung des Grundes der Bildtafel in gefühlvoller dünner Uebermalung mit

bräunlichen Tinten wahrnehmen, die bei einer so grossen Ausführung, als sie den Bildern des Jacob eigen, nicht anwendbar ist. Bei aller dieser Verschiedenheit, die auch in Hinsicht des Gegenständlichen selbst einen für diesen Letztgenannten befremdlichen Eindruck macht, glaubt man nichts desto weniger für den ersten Augenblick eine Arbeit dieses Meisters vor sich zu haben; aber eine genauere Prüfung leitet alsbald zu Salomon hinüber, dessen feinere Werke vielleicht allmählig von dem grossen Rufe des Jacob usurpirt worden sind.

Unter den Schülern Jacob Ruysdaals besitzt ausser Hobbema, der einen ganz selbstständigen Weg eingeschlagen, keiner diesen Grad der Originalität, welcher sich in dieser Classe von Bildern ausspricht, die so lang als Werke des Salomon anzusehen sind, bis der Zufall vielleicht dieses Verhältniss bestimmter aufklärt, wozu freilich nur wenig Hoffnung ist, da man bei Bildern von einiger Uebereinstimmung mit Jacob Ruysdaal im Kunsthandel so sehr geneigt ist, den sich darbietenden bestimmten Aufschluss in betrüglicher Absicht zu beseitigen.

## §. 129.

## Minderhout Hobbema.

Ein in seiner Art höchst bedeutender Meister ist Jacob Ruysdaals grösster Schüler, Minderhout Hobbema. Es gehört zu den Vorzügen des Erstern, dass seine Nachfolger, und wenn man will, seine Nachahmer, als solche

weniger erkannt werden wie die anderer grosser Meister. Der Grund hiervon liegt darin, dass bei Ruysdaal jene Elemente der Manier, welche sich in der Regel der Schüler oft eher zu eigen macht, als dass er den Sinn derselben beurtheilen lernt, nur spärlich vorhanden sind, indem sie sich, wie gezeigt, der Natur der darzustellenden Erscheinung möglichst nahe anschliesst. Bei Ermangelung eines die Originalität gefährdenden derartigen Einflusses, musste die Selbstständigkeit eines Hobbema, der unmittelbaren Natur mehr zugewendet als der Eigenthümlichkeit des Lehrers, zu einer um so reinern und erspriesslichern Entfaltung gelangen, als ihm ein hoher Grad echt künstlerischer Begabung eigen war.

Wenn in den Ruysdaal'schen Bildern der lebendige Ausdruck sich aus allem Einzelnen nach Maassgabe der geistigen Kraft desselben zu einem organischen Ganzen comprimirt, bei dem es weniger auf den Effect als auf den stillen Ausdruck einer malerischen Schönheit abgesehen ist, die, auf einer enggegliederten einheitlichen Wahrheit beruhend, sich mehr finden lässt als dass sie sich giebt; so macht sich in den Werken des Hobbema die Gewichtigkeit des Geistesfonds gleich von vorneherein durch die Steigerung des Ausdrucks bemerkbarer, indem er die Verhältnisse der Erscheinung mehr mit Rücksicht hierauf ins Auge fasst. Durch Ruysdaal mit den Geheimnissen der Natur innig vertraut geworden, konnte es Hobbema, beim Rückhalt seines grossen Gewährsmannes, der ihm gleichsam die Natur selber war, schon unternehmen, von der durch ihn erlangten künstlerischen Freiheit einen entschiedenen Gebrauch zu machen. In ihr verlautbart sich eine eben so grosse Kunst, wie sie Ruysdaals weise Discretion in sich

schliesst. Die stillfeierliche Stimmung, welche sich in den Ruysdaal'schen Bildern so bedeutsam ausspricht, erscheint bei Hobbema in eine harmlose Lebendigkeit des Werkeltägigen aufgelöst, die in der Reinheit des sittlichen Gefühls, mit welchem das Unscheinbare seines geistigen Inhalts wegen werthgehalten, der Schönheit nicht weniger dienstbar ist. Wie der Ruysdaal'schen Empfindungsweise eine tiefere Stimmung wohl zusagt, so wendet sich Hobbema heitern Sinnes mehr nach dem Tageslichte, unter dessen Bedingungen er die Kunstverhältnisse unübertrefflich festzustellen weiss.

Wie in der Malerei ein Effect zu erzielen sei, ohne dabei die durch die Kunst zu offenbarende tiefere Wahrheit zu gefährden, das ist nur möglich bei einer einsichtsvollen Auffassung der Gegensätze in der weitesten Bedeutung des Helldunkels, die unter der Bedingung eines reichen Lichtquantums mit Rücksicht auf die Natur der Bildungsmittel so schwierig zu bestimmen sind. In dieses Verhältniss ist Hobbema so tief eingedrungen, dass es ihm möglich wurde, seinen Bildern eine wahrhaft sonnige Helle zu verleihen, ohne in jene leere oberflächliche Scheinbarkeit zu gerathen, da alle feinern und tiefern Lebensbedingungen der Erscheinung in seinen Bildern so wohl dabei bestehen können. Hobbema bedient sich der oben erwähnten braunen Tinten, die durch das Verständniss, mit welchem sie in Anwendung gebracht sind, vollkommen gerechtfertigt erscheinen, und daher nur mit angestrengter Aufmerksamkeit wahrgenommen werden. Eine zweckmässige dünne Untermalung mit dieser warmen Tinte, die im Laufe der Ausführung in gewissen Schattenstellen unberührt bleibt, leistet der intensivsten Lebenswirkung

einen Vorschub, dessen Bedingungen, aus der künstlerischen Gefühlsforderung dieses Meisters fliessend, oft in dem Beschauer ein noch grösseres Interesse erwecken als die engere Ausführung des Ruysdaal. Hobbema bringt in dieser Art der malerischen Behandlung mit den ebenfalls sehr einfachen Mitteln, die in dem zweckmässigsten Gebrauch und bei der Schonung ihrer oft starren Eigenthümlichkeit seinem meisterlichen Willen so überaus dienstbar sind, eine wahrhaft magische Wirkung hervor.

Bei Hobbema erscheint der eigenthümliche Charakter der Gegend dadurch noch deutlicher ausgesprochen als bei Ruysdaal, dass er meistens zu seinen Darstellungen die stellenweis bewohnten Oertlichkeiten seiner nächsten Umgebung wählt. Aber wohlverstanden geschieht solche Wahl nicht um des Gegenständlichen willen, sondern das Gegenständliche ist als ein blosses Mittel angesehen, einen Reichthum von Schönheit zu entfalten, der in der nächsten gewöhnlichen Umgebung kaum geahndet wird. Eine Schöpfungskraft, die dies vermag, erachtet die freie Erfindung der Motive aus Einsicht in den Werth dessen, was die unmittelbare Natur in dieser Hinsicht bietet, für unstatthaft, und müssigt sich nicht ab, etwas aus zweiter Hand geben zu wollen, was die erste jedenfalls vollkommener gewährt, weil seine Basis die Nothwendigkeit des Wirklichen ist, das zur idealen Allgemeinheit zu erheben der ganze Umfang von Kunst erforderlich ist.

Wenn Hobbema in der Behandlung des Baumschlags ein tiefes Verständniss der verwickeltsten Naturgesetze dadurch beurkundet, dass er diese Verwickelung selbst mit aller Schärfe seines Geistes charakterisirt, so ist das Tracta-

ment der stabilern Massen, vornehmlich bei den Gebäulichkeiten, besonders bewunderungswürdig. Wie er dort die Bedingungen in der Eigenthümlichkeit der kleinern Parzellen und deren wechselseitigen Beziehungen ergründet, so hat er hier Gelegenheit die glänzendste Seite seiner Meisterschaft in der Fixirung des gesteigerten Lebensprozesses zwischen Licht und körperlicher Materie zu entfalten. Im harmonischen Verein der Stimmung, Haltung, des Tones und Schmelzes weiss dieser vortreffliche Meister dem unscheinbaren Gegenständlichen eine unwiderstehliche Anziehungskraft zu verleihen.

Ein solches Bild, in dem er vorzugsweise repräsentirt ist, enthielt die Gallerie Fesch in Rom, die im Jahre 1845 versteigert wurde. Mit enormen Mitteln stritten sich Frankreich und England um dessen Besitz; denn vom kunstwissenschaftlichen Standpunct betrachtet, ist für ein solches Bild kein Preis zu hoch, und man kann einem Lande nur Glück wünschen, das die Wichtigkeit eines Kunstwerkes, welches die schwierigsten Probleme der Malerei in so wunderbarer Schönheit löst, in solcher Weise anerkennt, denn es wird in der Classe von Bildern, in welcher die Vedutte mit der Landschaft vereinigt ist, für jede Gallerie den höchsten Glanzpunct abgeben.

## §. 130.

## Aldert Everdingen und Peter Molyn der ältere.

Zwischen Ruysdaal und Hobbema giebt es noch eine Menge von Landschaftsmalern, welche nach dem be-

schränkten Plan dieses Buches hier nicht abgehandelt werden können, obschon sie von grossem Kunstinteresse sind.

Einer eigenthümlichen Richtung von Bedeutung muss hier noch Erwähnung geschehen, die unter den holländischen Landschaftsmalern von Aldert Everdingen repräsentirt ist, der sowohl zur Schätzung der bereits in diesem Fache angeführten Meister als auch wegen der so sehr gerühmten Poesie seiner Bilder instructiv ist. Wie seine Werke darthun, besteht diese sogenannte Poesie in nichts Anderm als in der zufälligen Wahl des Gegenständlichen, da es meistens die Motive einer grossartigen nordischen Natur sind, die er behandelt, ohne die Tiefe des Geistes und der Empfindung in solchem Grade wie Ruysdaal und Hobbema zu besitzen, deren Bilder aus der schlichten Wirklichkeit geschöpft den Beschauer nicht in das Bereich mysteriöser Reflexionen leiten, die in der Regel bei dergleichen eine solche Bezeichnung hervorrufen.

Hohe Felsmassen, aus deren Geklüft sich mit Ungestüm ein Sturzbach hervordrängt, der rauschend durch Gestein seinen Weg nach den öden Niederungen richtet, wo er allenfalls eine einsame Mühle treibt, sind meist die Gegenstände der Bilder Everdingens, in denen die Fichte und Tanne zu einer grössern Geltung gelangt als es bis dahin in der Landschaft der Fall, da dieser Art von Bäumen nur ein geringerer Grad des malerischen Fonds eigen ist.

Die sonst in anderer Hinsicht sehr beachtungswerthe Kunstrichtung des Everdingen steht gleichfalls nicht so vereinzelt da als es den Anschein hat, da bereits sein Lehrer Peter Molyn der ältere in einzelnen trefflichen Bildern alle Elemente derselben in dem Vorzuge jener Ur-

sprünglichkeit enthält, deren anziehendste Eigenschaften die Anspruchlosigkeit und die Naivität der Auffassung und des Ausdruckes sind; zwei Eigenthümlichkeiten, die den Bildern Everdingens oft mangeln. Ein derartiges Bild Molyns, in Privatbesitz zu Berlin, ist durch eine gemessene empfindungsvolle Behandlung, bei der stylvollsten Beschränkung des Colorits, von einer Schönheit, die den Ruysdaal'schen Werken nur wenig nachgiebt.

Beide Meister entfernen sich später in fast jeder Hinsicht von einander, und zwar Molyn nicht zu seinem Vortheil, während Everdingen seine Richtung mit Entschiedenheit festhält, wiewohl der Kunstwerth seiner Bilder oft sehr verschieden ist, da er sich nicht immer mit derjenigen Pietät der Natur gegenüberstellt, die erforderlich ist, einen Geistesfonds an den Tag zu legen, der im Durchschnitt bei Meistern erster Classe, selbst in den weniger ausgeführten Werken, derselbe ist. Daher kommt es auch, dass sich in seinen Bildern von geringerer Bedeutung schon eine Hinneigung zum Manieristischen bemerkbar macht, was besonders von der Behandlung des Baumschlages des Laubholzes gilt, den er bequemer als wahr mit einer Geläufigkeit darstellt, in der die Sammlung nicht gewonnen werden kann, die zur Ermittlung der eigenthümlichen Naturgesetze erforderlich ist, und an deren Stelle sich das Gesetz der subjectiven Willkür des Bildners eindrängt und vorherrschend wird.

Bei einer unter den holländischen Meisterbildern ungewöhnlich tiefen Stimmung, weiss Everdingen den Ton mit grosser Reinheit festzuhalten, wodurch das Colorit, einem bedeutenden Style gemäss modificirt, jenen Grad von Leichtigkeit gewinnt, der zum Beweise dient, dass das

Bildungsmaterial im Vorschub für die Wahrheit der darzustellenden Erscheinung seine Eigenwilligkeit gänzlich aufgegeben habe. Im Durchschnitt tragen die feinern Werke dieses Meisters im Einklang mit einer imposanten Gegenständlichkeit eine grosse Physiognomie, welche durch eine solide, empfindungsvolle Ausführung unterstützt eine nachhaltige Wirkung nicht verfehlt, die oft trefflichen Nachbarbildern gefährlich werden kann. Besonders ist es die meisterhafte Behandlung der stabilen Felsmassen und des beweglichen Wassers, denen er durch die Kunst des Helldunkels und Tractaments immer wieder eine neue und malerisch-interessante Seite abgewinnt. Everdingen hat auch flache Gegenden dargestellt, und diese Bilder sind es vornehmlich, welche sehr an Peter Molyn erinnern; mit der ganzen Kraft seiner Selbstständigkeit erscheint er aber in der oben bezeichneten Richtung, wo er, im Vergleich zu Molyns späterer Periode, bedeutend über diesen Meister hinwegragt.

## §. 131.

## Jan Both.

Bevor zur Betrachtung der nachfolgenden Gattung von Landschaften geschritten wird, ist hier noch Jan Both anzuführen, der, als Niederländer vorzugsweise in Italien thätig, gleichfalls darauf hinweist, in welches Verhältniss die von der Menge so häufig begehrte Abbildung reizender Gegenden zur Kunst zu setzen sei, wenn ein derartiges Bild den höhern Anforderungen genügen soll, was jetzt so selten

der Fall, wo der Reiz des Gegenständlichen, mit den äussern Mitteln der Illusion hervorgebracht und gesteigert, wohl geeignet ist angenehme Erinnerungen und süsse Träumereien zu erwecken; aber von eigentlicher Schönheit kann da nicht wohl die Rede sein, wo man eine Wirkuug des Gegenständlichen an sich dafür hält und der Kunst zuschreibt, während selbst ein blos decorativ behandelter Gegenstand sie hervorzubringen vermag. Schon in der Art und Weise der Behandlung des «italienischen Himmels» legt Jan Both an den Tag, dass er die Bedingungen wohl kenne, welchen die Wirklichkeit mit ihren kitzelnden Reizen zu unterwerfen sei, um ihre eigentliche Schönheit zu offenbaren.

Dieser Meister steht mit Claude Lorrain, der nicht ohne Einfluss auf ihn war, an der äussersten Grenze, welche die ältere von der modernen Kunst scheidet. Bei der grösstmöglichsten Rücksicht für das rein menschliche Interesse an dem Gegenständlichen, ist es aber zur Zeit noch die Idee der darzustellenden Erscheinung selbst, auf die er den malerischen Nachdruck legt, dem er alles Uebrige zweckmässig unterzuordnen weiss, dessen artistischer Werth darin beruht, dass es mit der Idee zugleich der Schönheit dienstbar wird.

Jan Both führte seine Bilder mit seinem Bruder Andreas aus, der sie in der Regel staffirte. Mit einer präcisen Behandlung vornehmlich des Vegetabilischen, dessen Eigenwilligkeit er mit feinem Bildnertact und Gemessenheit verfolgt, verknüpft er zugleich eine reine und zarte Empfindung für das Leben der Materie, das er, unter der Bedingung eines tageshellen Lichtes und der Wärme der italienischen Luft, in der anziehendsten Weise zu entfalten weiss.

Von weniger malerischem Interesse ist seine Behandlung der Felspartien.

§. 132.

## Die Winterlandschaften und Nachtstücke der ältern Meister und der Jetztzeit.

Der moderne Trieb, in Bildern jene «poetischen» Gefühle zu erwecken, die so leicht von dem Wesen der Erscheinung abführen, ist auch der Grund, weshalb sich die Künstler der Jetztzeit so häufig und umfangreich mit der Darstellung von Winterlandschaften befassen, während derartige Bilder von den ältern Meistern im Ganzen nur selten gemalt worden sind. Es kann dies um so weniger befremden, als bereits aus allem Vorhergehenden zur Genüge erhellt, wie diese Meister sich in dem Grade in die Tiefe der Erscheinung versenken, als die neuern Künstler das Aeusserliche derselben, bei dem oft so grossen Mangel an innerm Gehalt, in eine mysteriöse äussere Beziehung zu setzen suchen, welche eine Menge von abstracten Reflexionen erwecken, die mit der Idee des Darzustellenden selbst nur wenig gemein haben.

So wenig man in Bildern, die etwas Höheres beabsichtigen, die menschliche Gestalt ihrer Kleider willen malt, eben so wenig kann dies auch in der Landschaft mit Beziehung auf ihre zufällige Schneedecke geschehen, die in den neuern Gemälden so vorherrschend ist. Um Schnee zu malen, erscheint es in der Kunst als höchst unerspriesslich, Bilder von grossen Dimensionen damit anzufüllen, zumal

wenn dies, wie jetzt nur allzuhäufig, mit einem fast gänzlichen Mangel an Ton, Haltung und Stimmung geschieht, wo man statt des wesentlichen Inhalts nur die weisse Farbe erhält, bei der man Wunder was gethan zu haben glaubt, wenn hierbei durch Beobachtung einer äusserlichen Verschiedenheit derselben eine plausibele Scheinbarkeit zu Stande gebracht ist.

Eine Winterlandschaft, bei der der Schnee dominirt, ist nur ein sehr unerheblicher Vorwurf für die Kunst, da sie selbst im bessern Falle sich nicht wohl zu einem höhern Kunstwerthe erheben kann. Jene hochpoetischen Ideen, die sich in beschneiten alten Klosterhöfen, Burgen und verfallenen Schlössern ausdrücken sollen, hat die wahre Kunst mit Recht verschmäht, und wo sie die erstarrte Natur einer malerischen Darstellung unterwarfen, da genügte ein kleineres Format, und der Schnee erscheint als eine blosse Nebensache. Hat der in seiner bessern Periode so treffliche Berchem, wie ein Bild der Gallerie des Museums von Berlin zeigt, hiervon eine Ausnahme gemacht, so ist dies ein deshalb nicht weniger zu missbilligendes Factum, das mit den Gründen im Zusammenhang steht, die diesen Meister in der letzten Periode seines artistischen Wirkens überhaupt so oft manieristisch und schwach erscheinen lassen.

Von viel grösserer Bedeutung in dieser Hinsicht ist Berkheyden in einem kleinern Bilde (Nr. 845 A.) derselben Gallerie, das in jeder Hinsicht als ein vorzügliches dieses Meisters bezeichnet werden kann. In ihm ist die Tonart angeschlagen, die angeschlagen werden muss, wenn es sich um die malerische Offenbarung der Idee einer derartigen Erscheinung handelt, die Berkheyden mit so vieler

Wärme der reinsten Empfindung behandelt, als Berchem, durch das Gegenständliche an sich verleitet, in seinem Bilde kalt erscheint. Wie dieses Bild mehr kalt durch die Kälte und weiss durch die weisse Farbe ist, so ist das des Berkheyden der Kraft der Idee nach in diesen Theilen viel treffender.

Eine kleine Winterlandschaft der Gallerie der Pinakothek zu München von Jacob Ruysdaal gehört in die Classe von Bildern, bei denen wie Grau in Grau auf die speciellern Localfarben verzichtet ist, um desto gesammelter auf das Wesen der Erscheinung in Behandlung und Vortrag einzugehen. Nichts desto weniger thut es einem leid, dass der grosse Meister hier das zurückhält, was man bei seinen Bildern einer lebendigen Gegenständlichkeit nicht oft genug sehen kann, das immer dasselbe scheint und doch immer etwas Neues ist. Die auch in diesem Bildchen entschieden ausgeprägte Meisterschaft dieses Künstlers beweist, dass sie überall das Wesen inne hat.

Wie unerheblich die ältern Meister die Darstellung des Schnees in artistischer Hinsicht fanden, geht endlich aus dem bedeutsamen Umstande hervor, dass von ihnen kein Bild existirt, in welchem sich Gletscher befinden, so nah sie auch denselben waren.

---

Dasselbe Missverständniss, das den Künstler der Jetztzeit gemeiniglich in den Winterlandschaften, durch die mit den Augen in Vergleich gezogene Wirklichkeit verleitet, gleich zu dem höchsten Ton des Weissen führt und in zu grossem Umfange anwendet, lässt ihn in Hinsicht der

Nachtstücke bei Anwendung der dunkeln Farbe eben so fehlgreifen.

Wie den feinern Lebensbedingungen in den höhern Lichtstellen nicht wohl zu genügen ist, wenn der Künstler durch die häufige Anwendung des reinen Weiss sich des Vortheils begiebt, der den Parallelismus eines Bildes mit den tiefern Bedingungen der wirklichen Erscheinung möglich macht (§. 15.); eben so verhält es sich mit der Darstellung der dunklern Stellen, bei denen immer noch so viel Licht anzunehmen ist, dass eine malerische Aufklärung der hier vorhandenen Verhältnisse noch möglich wird. Um die von der Natur der Erscheinung gestellten Probleme in dieser Hinsicht zu lösen, ist es erforderlich, dass das höchste Licht in demselben Grade gedämpft werde, als der tiefste Schatten durch Annahme eines bestimmten Lichtquantums geklärt sein muss, damit man auch hier die feinern Modificationen desselben noch wahrnehmen könne. Nur erst alsdann, wenn sich der Künstler sowohl wissenschaftlich als praktisch mit diesem Theile der Kunst so vertraut gemacht hat, dass ihm die mit dem Auge wahrgenommene Wirklichkeit bei Herstellung des Parallelismus mit ihr in einer tiefern Tonart kein Hinderniss ist, nur erst alsdann hat er den Schritt gethan, der zur geistigen Identificirung jeder tiefern Wahrheit, durch welche erst die Idee der Erscheinung in ihrer umfassendsten Bedeutung darstellbar wird, nothwendig ist.

Der Unterschied der neusten und der ältern Kunst stellt sich auch hier wieder sehr erheblich heraus. Wie man jetzt durchschnittlich Alles daran setzt den illusorischen Schein der Realität zu erreichen; so war es den ältern Meistern nur darum zu thun, den tiefern Sinn der Lebens-

bedingungen derselben zu entfalten, und gern leistete man im Interesse des wahrhaft Schönen Verzicht auf eine plausiblere Aeusserlichkeit. Daher kommt es auch, dass die Winterlandschaften, selbst geschickter jetzt lebender Künstler, statt der zu ergründenden feinern Lebensbedingungen des Weissen kaum etwas mehr als nur die weisse Farbe geben, wie man an den Werken Koekoeks und Hilgers sehen kann, was besonders bei dem Letztern zu bedauern, der, bei der sonst so beachtungswerthen Art seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit, leicht zu erspriesslichern Resultaten gelangen könnte, wenn er die modernen Satzungen mit den stabilern Principien der Kunstwissenschaft vertauschte.

Wie bei dem Weiss, findet bei Behandlung der Nachtstücke dasselbe nach der entgegengesetzten Seite hin statt mit dem Schwarz. Weil das Dunkel der Grund der Unerkennbarkeit ist und das Schwarz mit dem Dunkel diese Eigenschaft im höchsten Grade gemein hat, so glaubt man mit dieser Farbe das Kunstziel in dieser Hinsicht am besten erreichen zu können. In der Regel denkt man sich jetzt den als Nachtstück zu behandelnden landschaftlichen Gegenstand bei Tagesbeleuchtung und färbt ihn sodann mit einer Willkür dunkel, die fast allen malerischen Werthes entbehrt, indem man glaubt, ihn in illusorischen Schlaglichtern und die Sinne kitzelnden Lasuren gefunden zu haben. Die Sache verhält sich aber anders, wie die ächten Kunstwerke eines van der Neer darthun. Hier ist das Dunkel in einem Grade angenommen, dass das Verhältniss des Lichtes mit der Finsterniss in seiner wahren künstlerischen Bedeutung erkennbar ist, und ganz neue Erscheinungen treten unter diesen Umständen ins Leben; denn die negi-

rende Kraft des Dunkels erstreckt sich nach ihrer Eigenthümlichkeit auf gewisse Eigenschaften, wodurch die darzustellende Erscheinung eine mannigfache Modification erleidet, in deren sinnvoller Auffassung das Wesentliche solcher Bilder beruht. Die Consequenzen der Lebensbedingung der Erscheinung nehmen unter der Einwirkung des vorherrschenden nächtlichen Dunkels eine Natur an, welche die der Tagesbeleuchtung gleichsam Lügen strafen, und dieses Verhältniss ist es vornehmlich, welches das Problem der Nachtstücke ausmacht, das nur zu lösen ist in einer rein künstlerischen Unbestechlichkeit, da man bei derartigen Aufgaben gar zu leicht die gewohnten Wahrnehmungen der Natureigenschaften bei Tage als vorgefasste Meinung mit in die Nachtstücke hinüber nimmt.

Auch hier ist Ton, Stimmung, Haltung und Form von grösserer Wichtigkeit als die Färbung an sich, welche, naturgemäss beschränkt, der Empfindung wieder wie in den Bildern Grau in Grau eine grössere Sammlung gestattet, sich um so entsprechender zu bethätigen. In dem materiellen Farbenauftrag und der Bestimmung der Formenspecialitäten, bei denen so viel von der bei Tage wahrzunehmenden Eigenthümlichkeit der Erscheinung aufgegeben ist, entfaltet van der Neer mit Rücksicht auf Ton, Haltung und Stimmung eine eben so reiche Phantasie als gesundes Gefühl, das hier um so schätzenswerther, als es bei dieser Art von Vorwürfen so leicht in eine Sentimentalität ausartet, in welcher der Ausdruck sich so leicht selbst überflügelt.

Besonders ist es die unendliche Verschiedenheit der äussern Umrisse der Erscheinung und ihrer feinen Parzellen, welche bei nächtlichem Dunkel und dem Mangel so

vieler übrigen Eigenschaften, die man am Tage wahrnimmt, zu einer entschiedeneren Geltung kommen, in deren styl-voller Behandlung van der Neer eine grosse Kunst entfaltet, vornehmlich in Behandlung der Bäume und des Vegetabilischen überhaupt. Solchem Sinne gemäss sind auch seine Bilder so componirt, dass es ihm möglich wird instructiv auf die auch in diesem Zweige der Malerei so reichen Pointen hinzuweisen.

Auf diese Weise ist der solchen Bildern so eigenthümliche Reiz des Gegenständlichen nicht so gross in den Werken des van der Neer, als das reine Kunstinteresse, das er durch den malerischen Aufschluss über die tiefern Lebensbedingungen, als Ursachen des Schönen, das er erreicht, zu erwecken vermag.

Der malerische Sinn der bei Nacht stattfindenden Oekonomie des Ausdrucks ist von keinem Meister geistvoller aufgefasst und mit grösserer Präcision erreicht als von ihm, und es zeigt von einem hohen Grade von Kunsteinsicht, dass er sich dabei eines feinen Spitzpinsels bedient, da der Contour des Ganzen und seiner feinen Theile bei Nacht mit geometrischer Bestimmtheit ins Leben tritt. Was der Contour im Grossen oder sehr Kleinen undeutlich in sich schliesst, erscheint in dem malerischen Werthe dieser Undeutlichkeit von ihm auf das treffendste bestimmt in dem Grade des Festen oder Lockern, des Schweren oder Leichten, des Durchsichtigen oder Geschlossenen. Van der Neer ist vermöge des hohen Grades von Schönheit, den er in seinen Nachtstücken so bewunderungswürdig zu erreichen weiss, den Landschaftsmalern erster Classe zuzuzählen und so gross in der Art und Weise der Verheimlichung dessen, was die Nacht mit ihrem Schleier be-

deckt, als in dem plastischen Ausdruck der durch das Mondlicht hervorgerufenen Energie des Vorhandenseins stabiler Massen, deren eigenthümliche Materie auf das feinste unterschieden ist.

---

Unter den neusten Malern von Bedeutung ist es vornehmlich der Franzose Gudin, der bei grosser Geschicklichkeit, die er besonders in Marinebildern an den Tag legt, sich auch in Nachtstücken versucht hat. Indessen beweist er sowohl in der Wahl des Gegenständlichen und dessen Zusammenstellung, wie in der Behandlung desselben überhaupt, dass ihm die richtige Anschauung mangelt, eine derartige Aufgabe ihrem Wesen nach zu fassen. Bei einem grossen realistischen Reize und einer Ueberschwänglichkeit von unbestimmt poetischen Empfindungen, gewähren sie des Malerischen nur sehr wenig, und es ist zum öftern vorgekommen, dass sich dieser Künstler dabei so in das nebelhafte Reich von poetischen Fictionen verloren hat, dass er in seinen Bildern oft nicht viel mehr als ein Nichts darbot. Einer eben so schwachen als wohlfeilen Kritik, die ein solches Beginnen guthiess, stellte sich das bemerkenswerthe Factum zur Seite, dass ein bestellender Kunstfreund, dem ein Künstler von Namen für eine erhebliche Summe ein derartiges Bild gemalt hatte, dasselbe wieder zurücksandte, da in demselben vor lauter Kunst und Dunst nichts zu sehen war. Merkantilisch gab dieser Mann zu erkennen, wie wenig er geneigt war diesen Namen in Blanco zu acceptiren.

Solche Kunstverirrungen bei anerkennungswerthen Talenten geben deutlich zu erkennen, wie schwach es jetzt

im Allgemeinen um ein eigentliches Kunstbewusstsein bestellt ist.

---

In der Landschaftsmalerei im Allgemeinen ist in Frankreich wieder Roqueplan als einer der bedeutendsten jetzt lebenden Künstler zu nennen, der sich in einzelnen Bildern den ältern Meistern würdig anschliesst. Besonders ist es zuvörderst die Art der Bewältigung der rohen Natur der Darstellungsmittel, die erkennen lässt, dass es diesem Meister mehr um eine tiefere Wahrheit, als um den jetzt so vorherrschenden illusorischen Schimmer der Erscheinung zu thun ist, dem zugleich noch der Reiz dieser Mittel in regelrechter Reinheit hinzugesellt wird.

Roqueplans Landschaften haben, was jetzt so selten der Fall, einen einheitlichen Ton, eine feine Stimmung, und selbst jenen Schmelz der Farbe, der nur in der empfindungsvollsten Behandlung der darzustellenden Erscheinung gewonnen wird. In richtiger Schätzung der Kräfte der einfachsten Darstellungsmittel, strömen sie bedeutend mehr Licht und Leben aus, als die modernen Bilder eines «Alpenglühens» und alle die dahin gehören, welche ihrem Werthe nach nur mit Theaterdecorationen concurriren, die aus der Werkstatt eines Gropius oft bedeutender, jedenfalls mit weniger Prätension hervorgehen. Denn schon des Vorzugs, der aus der Natur der Oelmalerei im Verhältniss zu jener erwächst, begiebt man sich, indem man ihn nicht im Dienst der Wahrheit, sondern gemeiniglich nur zur Verstärkung des sinnlichen Reizes verwendet, bei dem von einer feinern artistischen

Empfindung nicht die Rede sein kann, die sich bei Staffeleibildern auf das umfassendste zu bethätigen hat, wenn sie sich zu einem höhern Kunstwerthe erheben sollen als die Decorationsbilder, die in kalter richtiger Berechnung die Täuschung erzielen.

In dem praktischen Zwecke der Decorationsmalerei, die in neuster Zeit zu grosser Vollendung gediehen ist, sind viele Künstler mit der charakteristischen Physiognomie des landschaftlichen Gegenständlichen so vertraut geworden, die vornehmlich in den perspectivisch construirten Linien der verschiedenen Flächenausdehnung des Terrains nach allen Seiten hin ihren erspriesslichen Vorschub gewinnt, dass es ihnen dadurch um so leichter ward, auf die Staffeleimalerei überzugehen, als es hier nur darauf ankommt, die charakteristischen Naturmotive festzuhalten und die frei daran zu knüpfenden feinern Lebensconsequenzen im Sinne der idealen Allgemeinheit tiefer zu verfolgen.

Wenn nach den modernen Anforderungen dies nicht in solchem Umfange geschieht als es der Fall sein müsste, so ist doch nicht zu verkennen, dass aus dem Gropius'schen Atelier zu Berlin anerkennungswerthe Talente hervorgegangen sind, die, bei der Fertigkeit in der charakteristischen Auffassung der Realität und deren weitschichtiger Behandlung den plausibeln Schein herzustellen, mehr oder weniger mit feinerm Tastsinn dem Schönen nachträglich auf die Spur kamen. Doch ist man zur Zeit noch viel zu sehr von den modernen Satzungen und Forderungen umdrängt, als dass sich die originelle Kraft dieser einzelnen Künstler ungetrübt entwickeln könnte.

Tragen die Landschaftsbilder solcher Kunstentwickelung gemeiniglich, der die praktische Erfahrung zum Grunde

liegt, den Sieg auf den jetzigen Kunstausstellungen davon, so trifft indess auch sie ein Hauptvorwurf, der die kranke Stelle der jetzigen Kunst ist: der Reiz des Gegenständlichen dominirt styllos über seine Idee, wodurch die Schönheit nicht zur künstlerischen Geltung gelangen kann.

Dieser Fehler hat sich erst in der letzten Zeit bei Eduard Hildebrandt ausgebildet, der so lang einzelne, in malerischer Hinsicht schöne Bilder einer tropischen Natur geliefert, als er sich noch nicht in das malerisch unerspriessliche Bereich der phänomenellen Erscheinungen verirrt hat. In einem seiner letzten Werke dieser Art hat er, gleich wie Riedel, das Princip der Illusion auf die Spitze gestellt, und es ist sehr zu wünschen, dass er dadurch nicht bereits in Collisionen mit sich gerathen sein möge, welche ihm eine Rückkehr zu seinem frühern solidern Kunstweg unmöglich macht.

---

# NEUNTES CAPITEL.

## Die Seemalerei.

### §. 133.

### Willem van der Velde der jüngere.

Schon in der Landschaftsmalerei sieht man in bedeutendern Kunstwerken der Niederländer die Luft und das Wasser so behandelt, dass die ausschliessliche Wahl dieser Elemente zur künstlerischen einheitlichen Darstellung als ein besonderes Fach der Malerei nahe lag. Dieses Fach, die Seemalerei, in dem Gegenständlichen so beschränkt, umfasst nichts desto weniger eine Welt der Erscheinungen, bei deren tieferer Ergründung sich viele schon in anderer Weise bedeutende Meister betheiligt haben. Es ist zum Theil schon in der Landschaftsmalerei darauf hingewiesen worden, von welchen Principien man bei Behandlung des Wassers ausging: dass seine Spiegelungsfähigkeit eine Eigenschaft sei, die nur das Oberflächlichste dieser

Erscheinung in sich begreift, wozu besonders jener Theil der **Färbung** gehört, mit dessen treuer Nachahmung man sich in neuerer Zeit in einer Weise befasst, die jeder tiefern Darstellung im Wege steht.

Wenn das **Motiv** in der bildenden Kunst überhaupt die Aeusserung der **Idee** in der Bewegung der darzustellenden Erscheinung ist; so ist es vornehmlich das Element des **Wassers**, dessen Lebensbedingungen sich so überaus mannigfach in seinen Motiven kund thun, denen der Ausdruck der Intention der beharrlichen Mögung des Beisammenseins der Moleküle des Wassers gemeinsam ist, die sich der feindlichen Kraft, welche sie trennen will, entgegenstellen, das Recht der ebenen Ausgleichung seiner Oberfläche zu behaupten.

Indem sich bei den ältern Meistern, welche die Aufgabe der Seemalerei solchem Sinne gemäss auf das geistvollste lösten, der Styl auch auf die Bedingungen der Färbung erstreckt, so musste man sich in der Seemalerei um so mehr von den oberflächlichen Eigenschaften derselben entfernt halten, als bei der Beschränkung des darzustellenden Gegenständlichen die Forderung der Kunst eine um so gesteigertere ist. Die tiefern Lebensbedingungen der Materien des Wassers und der Luft sind zunächst in etwas Anderm zu suchen als in den so leicht unterscheidbaren **Localfarben**. So wie man bereits bei mehreren bedeutenden Meistern in der Landschaft gesehen, dass sie auf die Bestimmung der Modificationen des äusserlichen Colorits verzichtet haben, damit sie um so gesammelter für die künstlerische Darstellung des Wesentlichern sein konnten; so erscheint nun in der Seemalerei eine solche Art der Behandlung als die geeignetste. Daher kommt es, dass man

sehr bedeutende Seestücke hat, die nicht viel anders als Grau in Grau gemalt gleichwohl von grosser weitumfassender Schönheit sind. Wenn oft der Totalfärbung nach in solchen Bildern die Luft nicht anders als das Wasser behandelt erscheint, so ist, genauer betrachtet, abgesehen von der Verschiedenheit der in diesen Materien enthaltenen Körperformen, welche ihre Eigenthümlichkeit näher bestimmen, die Art und der Grad der Leuchtbarkeit derselben so fein unterschieden, dass dies allein schon als ein sicheres Kriterium einer meisterlichen Auffassung gelten kann, in dessen Gefolge sich mit Sicherheit eine Menge von Consequenzen entdecken lassen, deren artistischer Werth um so grösser ist, als die Schwierigkeit sie zu finden die Eigenschaft jeder tiefern Wahrheit ist, die man in weniger freien Kunstwerken so leicht unverhältnissmässig verlautbart findet. In dem grauen Ton derartiger feiner Meisterbilder ist die ihm sonst so eigenthümliche Stumpfheit kunstvoll bewältigt, indem die reinste Empfindung wieder jenen Schmelz erzielt, der stylvoll die subtilsten Lebensäusserungen der Materie ihrer idealen Bedeutung nach in sich begreift.

Die Bestimmung der Formen in Hinsicht der Wellen, die als ein einheitliches, organisches, zusammenhängendes Ganze aufzufassen sind, scheint einer grossen Willkür des Künstlers preisgegeben; ein Umstand, der bei Berücksichtigung einiger Elementarregeln und einer ungezügelten Phantasie in der neusten Zeit viel Unkünstlerisches hervorgebracht hat.

Denkt man sich die grosse Wasserfläche der darzustellenden See in einem ruhigen Zustande, so scheinen der Kunst nur wenige äusserliche Mittel geboten, den Sinn der

körperlichen Ausdehnung auszudrücken, in der das Leben der Erscheinung zu veranschaulichen ist. Abgesehen von den sanften Wellenlinien, die ihn bei aller Gleichförmigkeit mannigfach genug kund thun, ist er in den Gesetzen der Haltung und der Luftperspective zu offenbaren, die hier in einem höhern Grade der Ausführung zu verfolgen sind, weil dies eine Forderung des weithin ausgedehnten Raumverhältnisses ist, in welchem sie zur erheblichsten Geltung gelangt. Auffälliger wird dieser Sinn bezeichnet durch die Eigenthümlichkeit der Formen, die bei einer heftigen Bewegung in den einzelnen Wassermassen sichtbar werden. Von der grössten Aufregung bis zur sanftesten Bewegung dieses Elementes wird hier ein Reichthum des Formenlebens eröffnet, dessen einheitlicher Idee hier um so schwerer beizukommen ist, als der formelle Zustand des bewegten Wassers in jedem Augenblick ein anderer ist.

Dass es nicht der jetzt so beliebten auffälligen complicirten Formen bedarf einem Seestücke den Kunstwerth zu verleihen, das beweisen die ruhig gehaltenen Bilder eines Willem van der Velde, der mit den anspruchlosesten Mitteln auch hier einen hohen Grad von Schönheit entfaltet. So wie er in einem wahrhaft fliessenden Silbergrau mit der reinsten Empfindung auf die feinsten Lebensäusserungen der darzustellenden Materie stylvoll eingeht; so weiss er der scheinbar so gleichmässig bewegten See einen unendlichen Formenreichthum abzugewinnen und zu einem einheitlichen Ganzen zu gestalten. Um deswillen scheint er meistens auf den heftigen Impuls, der grössere Wellen erzeugt, zu verzichten, die, genauer betrachtet, im Wesentlichen nichts Anderes enthalten als die kleinern, in deren organischer Verbindung dieser geniale Meister so wahr zu sein weiss, als

wäre der momentane Zustand der Bewegung dieses Elements im Nu auf die Leinwand fixirt, während das Meiste das Product einer Phantasie ist, die in dem zweckmässigen Studium der Natur und dessen praktischer Anwendung so fruchtbar geworden, dass sie sich bei der Grundlage eines Naturmotivs die subtilsten Consequenzen daraus auf das ideenreichste frei zu schaffen vermögend ist.

Diese Art von Seestücken gehören wieder in jene Classe von Kunstwerken, in welchen die möglichst ruhige Zuständlichkeit der Erscheinung in dem Zweck einer desto tiefern Auffassung, wie bei der Antike, zum Princip erhoben, wobei es mehr darauf abgesehen ist die stille Wirksamkeit der sich gegenseitig bedingenden Consequenzen desto allgemeiner verfolgen und zu einem höhern Leben potenziren zu können, wozu die Erregtheit, welche nur in einzelnen Theilen eine gesteigerte Thätigkeit hervorruft, weniger geeignet ist.

Ein Bild, die ruhig bewegte See mit einer Flotte vorstellend, befindlich in der Gallerie des Museums zu Berlin (Nr. 910), gehört zu den schönsten dieses Meisters. Hier ist das Problem der Bewegung durch die einheitliche Auffassung der sich gegenseitig bedingenden Curven mit so bewunderungswürdiger Kunst gelöst, dass man gewissermaassen den Grad der Schnelligkeit zu empfinden vermag, in welcher die nach allen Seiten weithin ausgedehnte Wassermasse dahinfliesst. In dem edelsten Style sind hier die bedeutsamsten Formen festgehalten, deren perspectivische Modificationen mit derselben Pietät behandelt sind, als die Eigenthümlichkeit der Materie des Wassers selbst, und es ist kein kleines Verdienst dieses Meisters, dass er, bei aller Tiefe ihrer Auffassung, auch dabei zu gleicher Zeit das

Näherliegende nicht übersieht. Dahin gehört die Eigenschaft des Kalten und Nassen. So wie van der Velde die erstere durch die Art des Tones an den Tag legt, so nicht minder die andere durch die Art und Weise seiner Behandlung, der die darauf gerichtete wahrste und reinste Empfindung zum Grunde liegt, die das Bild der Wahrheit identisch in dem Beschauer hervorruft. Diese Absicht wird zum Theil mit dadurch erreicht, dass die Farben dieses Meisters zu einem ungewöhnlich hohen Grade der Feinheit gerieben sind, da hierdurch dem Ausdruck des Nassen und Leichtflüssigen besser zu genügen ist.

Mit der grössten Leichtigkeit des Vortrags, die vornehmlich eine Bedingung der Darstellung dieses Elementes ist, verknüpft van der Velde zugleich eine Vollendung, die sich als Ergebniss einer vollständigen Befriedigung eines Meisters zu erkennen giebt, dessen Productivität der Empfindung durch tiefe Erkenntniss einen Vorschub erhält, der ihre üblichen Grenzen in solcher Weise erweitert, dass hieraus ersichtlich wird, wie die einfachste Erscheinung noch über diese Grenzen hinaus unendliche Bedingungen in sich begreife.

Die Gesetze der Haltung erscheinen in diesem Bilde auf das feinste beobachtet, indem man weniger sie selbst als ihre natürliche Folge gewahr wird. Van der Velde erkennt in dem Wellenschaum ein die Form mystificirendes Element, dessen artistische Bedeutung nur erst in einem den Sinn der verworrenen Realität in sich begreifenden grössern Stylgesetz darzuthun ist. Hier unterliegt das seiner Natur nach Unbestimmte einer Feststellung, die mehr dem Wissen als dem Erkennen angehört. Die sichere Anwendung eines solchen Princips, das so leicht mit der Realität

der Erscheinung collidirt, ist nur möglich durch die klare Erkenntniss des Kunstbegriffs.

Hat der Niederländer Schotel, ein als geschickt geltender Seemaler der neusten Zeit, sich dem Aeusseren nach den ältern Meistern dieses Faches genähert, so lässt der Mangel an tieferer Erkenntniss überall einen Künstler erkennen, der seine Gewähr nur aus der Ueberzeugung schöpft, die er mehr durch das Auge erlangt. Die Art und Weise seiner schaumigen Behandlung des Wassers, wodurch es die für die Kunst wesentlichsten Eigenschaften verleugnet, erstreckt sich sogar auf die glättern Stellen desselben, indem er diese nicht selten mit einem stumpfen Weiss in welligen Pinselstrichen lasirt. Was dieser Künstler damit sagen will, ist sowohl durch das Wie wie durch das Wo werthlos; denn die von dem Lufthauche als von der tiefern Masse getrennt gedachten Theilchen, welche sich schaumig auf der ganzen Oberfläche seiner Bilder befinden, hindern eines Theils die Darstellung der wichtigern Eigenschaften des Wassers, andern Theils ist dieser Eigenthümlichkeit eine Bedeutung untergelegt, die füglicher in den einzelnen Stellen der Wellenbrechung erledigt werden konnte, wie dies bei den ältern Meistern in Wahrheit der Fall ist.

Das Loos des Oberflächlichen, als leicht vergänglich, zeigt sich hier auch in Beziehung auf die Technik dieses Künstlers. Mit dem Schmelze der Farbe, den die ältern Meister ihren Werken so inhaltreich zu verleihen wussten, verknüpften sie zugleich eine dauerhafte Bindung, die ihren Grund in einer empfindungsvollen speciellen Ausführung hat, während man sich jetzt oft, wie Schotel beweist, mit einem plausibeln Schein begnügt. Es möchte schon ein eigenes Verfahren erheischen, seinen Bildern einen

Firniss zu geben, ohne die weiss lasirten Stellen zu beschädigen.

Wenn in dem erwähnten Bilde von van der Velde das Wasser in seinen bedeutsamsten Eigenschaften einem grossen Sinne gemäss ausgeführt ist; so nicht minder die Luft, welche für den ersten Augenblick in der Formation des Gewölkes ausser der Consequenz des im Uebrigen beobachteten Stylgesetzes zu liegen scheint. Für eine so specielle Durchführung wie sich diese im Wasser, besonders aber in den Schiffen durch eine überaus grosse Präcision bemerkbar macht, will nehmlich die Luft als zu bequem behandelt erscheinen. Indessen stellt es sich bei genauerer Betrachtung bald heraus, dass diesem nicht also ist, indem es mehr das Problem der Leuchtbarkeit der Luft als das der Formation des Gewölkes ist, das hier in einer Ausdehnung gelöst erscheint, die im vollkommensten Einklang mit allen übrigen Consequenzen des trefflichen Bildes steht. Von der Leuchtbarkeit des Firmaments theilen sich die Bedingungen des lebendigsten Schimmers, der nur zu erzielen, wenn der physikalische Sinn der Materie empfindungsvoll aufgefasst ist, allen Erscheinungen hier harmonisch mit; so besonders ist das Segelwerk mit tiefer Einsicht behandelt, das nach Maassgabe der Entfernung, bei aller Bestimmtheit der Ausführung, im reinen Aether zu verschwimmen scheint. Wie die glänzenden Maste und der Kiel des Schiffes selbst den entsprechenden höhern Grad der Energie des Vorhandenseins im Vergleich mit Luft und Wasser beurkunden; so ist in seiner Art nicht minder treffend das Takelwerk auf jene durch die Menge der Luftschichten, die sich zwischen ihm und dem Beobachter befinden, gleichsam geometrisch geläuterten Linien zurück-

geführt, deren Reinheit und Bestimmtheit eine so unantastbare Wahrheit ist, dass der freie Künstler sich gern dem Zwang einer treuen Nachbildung unterwirft, den hier sein reines Kunstinteresse, welches sich bis dahin in der erfolgreichsten Kunstthätigkeit gesteigert, als solchen nicht fühlbar macht.

§. 134.

## Jacob Ruysdaal.

Ein in seiner Art nicht minder bedeutendes Bild enthält dieselbe Gallerie unter Nr. 884 von Jacob Ruysdaal. Hier sind nicht eine reine Luft und ein stetiger sanfter Luftzug die Bedingungen, mit welchen bei einem grössern Styl die Erscheinungen des Meeres vorgeführt sind. Wie bei diesem Meister in den landschaftlichen Bildern der Styl in die Wahrheit aufgeht und sich so durch sich selbst verleugnet, so auch hier. Wie nach einem heftigen Sturm rauscht das Meer noch in grollender Unterwürfigkeit dahin. Aber noch zischen und dampfen die Wellen. Auch hier sind es nicht die grössern Wassermassen, welche der Künstler behandelt, und ein unendlicher Reichthum der Formen bietet sich in der Art und Weise der einheitlichen Bewegung der kleinern Parzellen dar, die auch von diesem Meister bewunderungswürdig für einen Moment fixirt ist.

Wie Ruysdaal mit unerschöpflicher Phantasie den verwickeltesten Naturgesetzen der Erscheinung kunstvoll zu genügen wusste, das zeigt sich hier aufs neue in der Behandlung der krausen complicirten Formen und besonders

in der des Meeresschaumes, der aus grosser Treue der wahren Formenbestimmung zu entbehren scheint, diese aber dennoch so unendlich mannigfach als positiv gestaltet enthält. Wenn sonst in Kunstwerken das Gesetz der Erscheinung durch einen vorherrschenden Styl wahrnehmbarer ist als an der Erscheinung in Wirklickkeit, so dringt Ruysdaal hier bis in das Gesetz des scheinbar Gesetzlosen und nähert sich damit der Realität der Erscheinung in so bewunderungswürdiger Weise, dass er den feinsten Zug der Kunst und Natur: die stille Verleugnung der in der Erscheinung enthaltenen lebendigen Idee, erreicht. Ruysdaal wird so zum öftern aus tiefer Anschauung oberflächlich; eine Eigenthümlichkeit der meisterlichen Naivität, die nur bei den grössten Heroen der Kunst angetroffen wird.

In Behandlung der Luft, wo es gleichfalls darauf ankommt das Unbestimmte ihrer Erscheinungen mit kunstvoller Bestimmtheit (§. 29) darzustellen, beurkundet dieser treffliche Meister, wie aus demselben Bilde hervorgeht, dieselbe Virtuosität. In Hinsicht der Wolkenformation und deren Schichtung, der Bewegung, Färbung und Haltung des Gewölkes ist diese Luft im hohen Grade kunstsinnig. Trotzdem dieses Bild von ziemlich grossem Umfange ist und die Luft die Hälfte seines Raumes einnimmt, so erscheint in derselben, gleich wie bei seinem Wasser, mit den strengsten Consequenzen Alles als das einheitliche Product eines Momentes.

Bei aller herrlichen Pracht dieses so malerisch aufgefassten Firmaments, von welchem man, räumlich betrachtet, keine Linie missen möchte, ist die Spiegelung desselben im Meere nicht wahrnehmbar (§. 27) um in den silbergraulichen Wogen, in welchen der ganze Zauber einer unend-

lichen Farbenharmonie transponirt ist, die tiefere Wahrheit erschliessen zu können. Die malerische Idee des Weiss ist hier mit so feinem Gefühl durch Haltung und Stimmung dargethan, dass man durch den mit der Natur beobachteten Parallelismus kaum gewahr wird, dass der Ton dieses Bildes tiefer angeschlagen ist als er der Wirklichkeit eigen. Das Weiss des schäumenden Wassers erscheint hier nicht mehr als Farbe, sondern als die Sache selbst.

Was bereits anderwärts (§. 110) über die Behandlung der künstlerischen Darstellung von Erscheinungen gesagt, die sich im Zustande der Aufregung befinden, durch den man sich so leicht zur Flüchtigkeit verleiten lässt, das gilt auch in Hinsicht der Behandlung einer starkbewegten See, wie aus dem Ruysdaal'schen Bilde hervorgeht. Was die Natur im Moment hervorbringt, will in der künstlerischen Darstellung Weile haben; denn es handelt sich hier mehr um den formellen Ausdruck des Sinnes, den die Erscheinung factisch kundgiebt, als um das Factum selbst. Daher kommt es, dass gerade in den aufgeregtesten Stellen, wo dieser Sinn in der Verwirrung des Zuständlichen der Erscheinung schwierig aufzufinden, der Meister seinen Gleichmuth zu behaupten weiss, um mit empfindungsvoller Ueberlegung, die sich in keiner Stelle eines Meisterbildes, es sei welcher Art es wolle, vermissen lässt, die Behandlung möglichst treffend ins Leben treten zu lassen. Unmöglich erledigt sich der plastische Sinn des Schnellbeweglichen in den Zügen einer flüchtigen Behandlung, die höchstens nur als Beweis gilt, dass sich der Bildner von derartigen äussern Zuständen der Erscheinung hat hinreissen lassen, also der Mittel nicht mehr Herr ist, die eine kunstvolle Darstellung bedingt. Ruysdaal bewährt auch hier, wie dies

in seinen Landschaften der Fall, die weise Ruhe, die im Hinblick auf die tiefern Ursachen des Zuständlichen des Darzustellenden sich befestigend die erforderliche Sammlung möglich macht, damit die Empfindung productiv aus der Tiefe der Erscheinung wirken könne.

Wenn die unendlich fruchtbare Phantasie dieses Meisters in einem überaus hohen Grade von Wahrheit in seinen landschaftlichen Bildern verheimlicht ist; so giebt er in seinen Seestücken, wo er offenbarer auf Erfindung und Combination der Formen angewiesen ist, eine deutlichere Anschauung von dem grossen Umfang derselben. Ruysdaals Seestücke sind in Rücksicht auf den hohen Grad von Ausführung, der sich dem realistischen Ausdrucke so nah anschliesst, im höchsten Grade ideenreich, ohne dies als Zweck zur Schau zu stellen.

Die Art und Weise der Behandlung überhaupt, als solche, wird bei Ruysdaal ersichtlicher wie bei dem vorigen Meister, und da sie lediglich den entsprechendsten Ausdruck zum Zwecke hat, so ist vornehmlich aus seinen Seestücken lehrreich zu entnehmen, welchen Werth der jetzt in diesem Kunstzweige so beliebte breite Pinsel hat. Weder bei dem in Rede stehenden Werke noch in dem des van der Velde sind die Spuren eines solchen Instrumentes bemerklich, das die vorgefasste Meinung: das Breite erscheine immer breit, den jetzigen Künstler so oft vom Anfang bis zur Vollendung eines Seestückes festhalten lässt. Bedienten sich die ältern Meister bei Anlage ihrer Bilder eines breiten Pinsels, als der Arbeit förderlich, so sind sie viel zu sehr von dem Werthe einer tiefern und speciellern Wahrheit durchdrungen, als dass ihnen ein solcher Pinsel später bei der eigentlichen Ausführung noch

genügen könnte. Jedenfalls fanden sie es angemessen, das Mittel der Darstellung da zu verleugnen, wo seine Geltendmachung die Wahrheit erheblich beeinträchtigte, und nur da, wo aus stylistischen Rücksichten der realistische Ausdruck sich sinnreich in einer derartigen Terminologie erklärt, ist einsichtsvoll auf das Medium der Darstellung hingewiesen, das nie um seiner selbst willen da sein kann.

## §. 135.

## Ludolph Backhuysen.

Eine dritte Richtung der Seemalerei ist durch Ludolph Backhuysen vertreten, der die See gemeiniglich unter der Bedingung der Einwirkung eines heftigen Sturmes, wodurch sie zu gewaltigen Massen emporgethürmt erscheint, darstellt. Obgleich, wie schon bemerkt, sich im Grossen die Consequenzen wiederholen, die man schon im Kleinen wahrzunehmen vermag, so gestalten sich doch die Kunstanforderungen bei Darstellung der grössern Verhältnisse der Erscheinung anders als im entgegengesetzten Falle (§. 97), da hier die Möglichkeit geboten ist, vermittelst des Styles auf die ursächlichen Bedingungen der Erscheinung deutlicher hinzuweisen wie im Kleinen. Mit der Steigerung des Zweckes, die tiefern Bedingungen zur Anschauung zu bringen, der in der Auffassung der grössern Verhältnisse der Erscheinung ausgesprochen ist, kann sich natürlicher Weise auch das Princip nicht ändern, von den oberflächlichen Eigenschaften derselben im Interesse der tiefern

abzusehen, weshalb auch die Färbung in den Backhuysen'schen Bildern in den einfachsten Stylelementen festgehalten sogar bis zu einem gewissen Grade der Schwärze übergeht, um jene Kraft der Modellirung zu gewinnen, die der Form, auf die in der bildenden Kunst Alles ankommt, den Ausdruck ihrer completen Existenz verleiht.

Sind schon früher die Gründe angegeben worden (§. 26), warum das Schwarz gemeiniglich zur Erzielung einer tiefern Schattirung im Colorit unstatthaft sei, so ist in dieser Hinsicht bei Backhuysen zu bemerken, dass dies von der Beschaffenheit ist, dass sich in ihm alle feinern Lebensbedingungen, die im ganzen Bereich der Schattirung zum Vorschein kommen, noch wahrnehmen lassen, eine Eigenthümlichkeit, die dieser Meister mit einem der grössten Coloristen, mit dem Venezianer Giorgione gemeint hat, die das Resultat der Vereinfachung eines Styles ist, der nur mit günstigem Erfolg angewendet werden kann, wenn der Künstler durch die Art seines Bildungsganges bereits mit allen Feinheiten des Colorits und der dasselbe bedingenden Form so vertraut geworden, dass er bei Handhabung des gefährlichsten Mittels empfindet, wenn dem zu erzielenden Lebensfonds durch dasselbe irgend ein Eintrag droht. Dieses Mittel der Darstellung, ein Gift in den Händen des Künstlers, der nicht bereits die Staffel der höhern Meisterschaft erreicht, ist nur ungefährlich bei demjenigen, der unter allen Umständen von dem Gefühle der Wucht des gesammten Lebensfonds der darzustellenden Erscheinung erfüllt bleibt; denn nur dadurch wird die richtige Schätzung der Verhältnisse des in der Darstellung Begriffenen möglich.

Von den tiefsten Stellen des Schattens bis zu denen des höchsten Lichtes ist die Ausführung in den Backhuysen'schen Bildern eine möglichst enggegliederte, und wenn die Formen der Massen in dem gefühlvollsten Schwung der Linien grossartig gesammelt sind, so ist die Behandlung frei von jeder Bravour, zu der man sich, durch die Art des Gegenständlichen so leicht verleitet, jetzt allgemein für berechtigt hält. Mit der unerschütterlichsten Ruhe verweilt dieser treffliche Meister bei jeder Stelle, die er im Sinn des einheitlichen Ganzen auf das ideenreichste verfolgt, bis er in dem intensiven Schmelze der Farbe zur vollkommensten Befriedigung der durch die Kunst geläutertsten Gefühlsforderung gelangt ist.

Besonders ersichtlich wird es, mit wie umfassender Einsicht und Ausdauer er die grosse Einfachheit seiner Bilder erreicht, wenn man seine Behandlung des Wogenkammes in nähere Betrachtung zieht, wo er in der Art und Weise einer überaus feinen Impastirung, die nach den verwickeltesten Formengesetzen so frei als bestimmt bewerkstelligt ist, zu erkennen giebt, dass er im Verfolg der offenbaren Naturgesetze eben so gross ist wie in denen der verheimlichten in den dunklern Partien. Auch da, wo der Sturm die zartern Theile von der geschlossenen Masse trennt, weiss er in der entsprechendsten Form und Gestalt den Wasserstaub auf das sinnreichste zusammen zu fassen und zu einer malerischen Pointe zu erheben, wovon man in den neuern Bildern dieses Faches so selten eine Spur findet, da diese vornehmlich in der Realität der Erscheinung an sich ihre Gewähr suchen, was sie gemeiniglich schon in dem styllosen Colorit zu erkennen geben.

Wie das Wasser in den Backhuysen'schen Bildern zum grossen Ausdruck einer einfachen lebendigen Idee gestaltet ist, so nicht minder die Luft, in der sich alle jene Consequenzen nach Beschaffenheit der eigenthümlichen Materie modificirt wiederholen. Die feinste Stimmung und ein zarter Ton, zur höchsten Geltung gebracht in dem lebensvollsten Schmelze, der zum Beweise der höchsten Vollendung dient, stempeln die weniger umfangreichen Bilder dieses Meisters zu wahren Cabinetstücken. Dass das so oft Grossartige seiner umfangreichern Werke nicht als grossartig gelten will, macht den naiven Theil seiner Kunst aus, der als Gesammtproduct nicht hoch genug zu schätzen ist.

§. 136.

## Die *prima* vollführten Seestücke Rubens' und Salvator Rosa's.

Indem hier wieder eine Menge bedeutender Seemaler übergangen werden müssen, deren Eigenthümlichkeiten auseinander zu setzen zu weit führen würde, sind noch einige Meister in Betracht zu ziehen, die sich weniger durch sorgfältige Ausführung als durch einen gewissen Schwung der Begeisterung für das Schöne auszeichnen, welche, auf tiefer Kunstanschauung und Reinheit der Empfindung beruhend, in höchster Virtuosität, bei aller Leichtigkeit des Vortrags und der skizzenhaften Behandlung, die Grenze streng zu halten wissen, innerhalb welcher sich die Kunst

mit Bestimmtheit zu bewegen hat, wenn sie ihr Ziel, die Schönheit erreichen will.

Nächst Rubens, der auch hier wieder die Universellität seines productiven Geistes in Auffassung der bedeutsamen Naturmotive und in einer in jeder Hinsicht klaren Behandlung an den Tag legt, die vornehmlich in der malerischen Bestimmung der tiefern Bedingungen der Meeresbläue und des Lufttones von grossem Kunstinteresse ist, indem er mit Annahme der höchsten Stimmung auf die Consequenzen der tiefsten Töne eingeht, mit welcher er ideenreich die grösste Annäherung an die in dieser Hinsicht reale Wahrheit rechtfertigt, ist hier Salvator Rosa von erheblichem Belang, der gleich wie jener derartige Bilder möglichst *prima* ausführt, wodurch die Kunst um so anschaulicher wird, als es besonders die Idee ist, die, bei geringerer Ausführung mehr zum Vorschein kommend, den Sinn der Behandlung näher erkennen lässt.

Ein Seestück des letztern Meisters in der Gallerie des Museums zu Berlin (Nr. 421), das man unter keiner andern Gestalt als der skizzenhaften wünschen kann, da es das ganz ist, was es in seiner Art sein soll, erscheint wohl geeignet, hier einer nähern Betrachtung unterworfen zu werden, da die moderne Verblendung sich hier gar zu versucht zeigt dieses echte Kunstwerk im Hinblick auf neuere Seestücke für das Product einer flüchtigen rohen Willkür zu halten.

Eine tosende Windsbraut hat in diesem Bilde das silbergraue Gewölk, das sich durch intensive Leuchtbarkeit und ideenreiche Form auszeichnet, zerrissen und stürzt sich in die Tiefen des hartnäckiger widerstrebenden Meeres, dass seine Fluthen an den sterilen Felsen zerschellen und die

empörten Wogen dem Strande zugetrieben werden. Die Riffe sind mit dem kalten Nass desselben übergossen und übersprüht. Die Farben, mit einem zähen Oel gemischt, leisten solcher Darstellung den beredtsamsten Vorschub, da die empfindungsvollste Pinselführung in den zurückbleibenden Spuren dieser Farbe die Bestimmung der Form des scheinbar Formlosen so wie die Rücksicht auf das feinere Leben der Materie erkennen lassen. Die Composition und Form der Wellen ist im hohen Grade sinnreich. Inmitten des Meeres, wo der gewaltige Sturm die gesammelten Massen nicht zu trennen vermag, ist die Bewegung trotzig und kühn, voll Strebens die Ebene seiner Oberfläche zu behaupten, gleichsam um heimtückisch die Gefahren zu bergen, welche sie im Schoosse tragen; und nur da, wo es der Vernichtung gilt, stehen die Fluthen mit dem Sturm im Bunde, wie ein an den Klippen zerschmettertes Schiff beurkundet. Der Strand mit seinen Felsenstücken ist nur locker vollführt. Aber so musste es sein, wenn das zu einem deutlichern Ausdruck gelangen sollte, worum es sich hier handelt. Die geognostischen Gesetze sind in solcher Anlage, die von der Erkenntniss des Ursächlichen der Formen geleitet erscheint, hier mehr enthüllt als in einer grössern Ausführung; das Bildungsmaterial, durch die Kunst noch nicht gänzlich bewältigt, zum Theil seiner eigensten Natur nach zur Anschauung gelegt, enthält dafür zur Zeit noch seine jungfräuliche Frische, aus der allmählig in diesem in seiner Art trefflichen Werke der Ton gewonnen wird, unter dem sich das Ganze harmonisch bildet.

Sehr bemerkenswerth ist die Darstellung eines kargen Gestrüppes, das den sonst kahlen und vom Wasser triefenden Felsen zur Linken des Bildes, mit wenigen Pinsel-

strichen vollführt, schmückt; da sich in der Art und Weise, wie dasselbe bewerkstelligt worden, die eben so fruchtbare als eigenthümliche Phantasie und der Empfindungsgang des Salvator Rosa deutlich erkennen lassen. Diese Stelle ist das Product eines grossen Meisters, dessen reiner individueller Kunsttrieb in der einfachsten und unscheinbarsten Erscheinung einen so grossen Reichthum von Wahrheit zu entfalten vermag. Auch dieses dem Anschein nach so wild vollführte Bild ist mit grosser Ruhe zur Vollendung gebracht. Eine im hohen Grade feine Zeichnung, die sich besonders in der Bestimmung der Curvenperspective zu erkennen giebt, so wie eine eben so feine harmonische Stimmung beweisen dies zur Genüge; vor Allem aber ist es die richtige Oekonomie und Haltung des Weiss in den Lichtstellen der Wellenbrechung (§. 15), welche Aufschluss giebt über eine völlige Selbstbeherrschung im Interesse der Kunst. Wenn dieses Bild das Ansehen hat, als sei es in grosser Gefühlsaufregung gemalt, so muss man wissen, dass ein solches Verhältniss zwischen dem Object und dem bildenden Subject eine Wahrheit ist, die nicht übergangen werden konnte; aber dieses Subject ist hier nicht der Künstler selbst, sondern nur sein den Eindruck dieser Naturerscheinung unbefangen empfindender und werkthätiger Repräsentant — der Künstler selbst, d. h. der schöpferische Genius schwebt ruhig prüfend und leitend über ihm.

Die dem Salvator Rosa so eigne überaus fruchtbare Phantasie, welche, wie an jener Stelle des Gestrüpps gezeigt, den geringsten Theil dieses Kunstwerkes von Geist und Wahrheit strotzen macht, potenzirt den Lebensfonds

desselben zu solcher Wucht, dass nur die gediegensten Bilder in seiner Nähe Stand halten können.

Das landschaftliche Werk desselben Meisters (Nr. 428 A), dessen bereits Erwähnung gethan ist, beurkundet gleichfalls die grosse Virtuosität desselben in Behandlung des Wassers. Zugleich wird hier ersichtlich, dass der wilde Charakter weniger eine Eigenthümlichkeit des Künstlers als des Vorwurfs selber ist, dessen Wahl, wie bereits an seinem Ort gezeigt (§. 120), hauptsächlich rein künstlerischen Gründen zuzuschreiben ist.

## §. 137.

## Claude Lorrain.

Hier ist noch schliesslich Claude Lorrain anzuführen, der sich auch in Darstellung von Seestücken mit grossem Erfolg versucht hat.

Wie der Charakter des Gegenständlichen einiger seltenen Bilder dieser Art besagt, gehören auch diese wie seine landschaftlichen der italienischen Natur an, und liefern in ihrer klaren Farbenpracht, die nicht wenig zu dem Irrthum der neusten Kunst in dieser Hinsicht beigetragen, den abermaligen Beweis, wie, bei all dem engen Anschluss an die Realität der Erscheinung, die oft so tiefe Bläue des italienischen Gewässers zu behandeln sei, um in das Wesen der Erscheinung eingehen zu können.

Die Architektur prachtvoller Gebäude, womit die Ufer der Seestücke dieses Meisters in der Regel geschmückt sind, bildet eines Theils gegen die beweglichen Elemente einen

stabilen Gegensatz, durch welchen das Unterschiedliche der Materie sich bedeutsam herausstellt, andern Theils weist die Fügsamkeit, mit welcher dieser Meister den Anforderungen einer gebundenern Form genügt, darauf hin, wie man nur die Form wahrhaft frei beherrschen könne, wenn man weiss, wie und wo man abhängig sein muss.

---

Auch in diesem Fache glaubt die jetzige Kunst vornehmlich durch das Gegenständliche interessiren zu müssen, weshalb sie am liebsten ihre Vorwürfe aus den entferntesten Zonen entnimmt, wobei es nicht an treuer Darstellung wunderbarer Phänomene, Felsengestaltungen und Geschöpfen, vornehmlich an Schaaren verschiedenartiger Seevögel gebricht, die solche Bilder, bei dem Mangel eines tiefern Kunstverständnisses, ihrem Werthe nach nicht viel höher als zu dem einer geschickten naturgeschichtlichen Illustration erhebt. Derartige Kunstbestrebungen werden in Deutschland von einer anmaassenden Polyhistorie, die nirgends weniger zu Hause als im Gebiete der Kunst, begünstigt und unterstützt, wodurch bereits manches Talent seinem Untergange zugeführt worden.

Einzelne gute Seestücke hat in neuster Zeit Frankreich geliefert. Doch beweist ein derartiges Bild eines der geschicktesten französischen Maler, auf welche Wege ein Künstler geräth, wenn es ihm an einem klaren Kunstbegriff mangelt. Dasselbe stellt die See einer tropischen Gegend bei Untergang der Sonne vor, wo die Malerei mit der natürlichen Farbenpracht wetteifert, und in der möglichsten Erreichung ihres realen Scheines sich ihrer Herrschaft be-

giebt, die sie nur in der Auffassung des Idealen zu ergründen vermag. Ein Boot, dessen Insassen vom grössten Hunger getrieben einen ihrer Gefährten verzehren, bildet die Staffage dieses Gemäldes, das in jeder Hinsicht eine um so deutlichere Anschauung von den in der jetzigen Zeit grassirenden Kunstirrthümern giebt, als sie hier mit einer betrübenden Fertigkeit ins Leben treten (§. 11).

---

# ZEHNTES CAPITEL.

---

## Die Blumen- und Fruchtmalerei.

### §. 138.

### Van Huysum und Daniel Seghers.

Auch in der Blumen- und Fruchtmalerei ist die äusserliche Färbung als etwas Nebensächliches zu betrachten, wenn es sich um die Darstellung einer tiefern Wahrheit handelt. Mehr ist es die Verschiedenheit der Materien, deren ursächliche Bedingungen mit Geist und Empfindung gewissen Formen entsprechend vorzuführen sind, wobei zum öftern das Totalergebniss der Localfarbe aus der Acht bleibt, damit die Veranschaulichung einer höheren künstlerischen Bedingung möglich werde.

Es ist bereits zur Genüge dargethan, wie der ganze Aufwand von Kunst erforderlich ist, um das Leben der Materie an sich mit Gefühl und Verständniss an den Tag zu

legen. Gleichwohl ist man jetzt der Meinung, dass ein minder begabter Geist sich mit mehr Recht diesem Zweige der Malerei widmen könne als einem andern, ein Irrthum, der darin seinen Grund hat, dass man den illusorischen Schein der Blumen und Früchte zum Hauptzweck der Darstellung erhebt, und vermeint, mit Fleiss, Sauberkeit und Treue, die demselben zugewendet sind, Alles gethan zu haben. Daher kommt es, dass auch hier wieder in der jetzigen Zeit die feinern Fabrikate von Tapeten in dieser Hinsicht oft viel Interessanteres bieten, als die Bilder vieler jetziger Künstler von Namen, die, bei grösserer Prätension, gemeiniglich allen Styles entbehren, der wenigstens bei jenen Erzeugnissen sich in einem vernünftigen System, wodurch der äussere illusorische Schein oft in einem bedeutenden Grade technisch erzielt wird, zu erkennen giebt; — anderer Vorzüge zu geschweigen, die sich aus der praktischen Verwendung entwickelt haben.

Wenn, wie die neuste Kunst darthut, in den übrigen Zweigen der Malerei, die ein grösseres Bereich der Darstellung umfassen, für den Mangel an Kunstwissenschaft oft ein sich stellenweis zu erkennen gebender richtiger Kunsttrieb einigermaassen schadlos hält, so ist dieser Mangel hier um so fühlbarer, da er auf einem beschränktern Ganzen lastet, bei dem sich die Forderung einer speciellern Ausführung steigert, die keinen andern Zweck haben darf, als den ursächlichen Lebensbedingungen der darzustellenden Erscheinung so nah als möglich zu kommen. Abgesehen von einer präcisen Formbestimmung, in der sich auch hier eine eben so grosse Tiefe der Anschauung als des Gefühls zu erkennen geben kann, sind noch die Eigenschaften des Harten, Weichen, Rauhen, Glatten, Starren, Feuchten, Nassen, Trocke-

nen, Transparenten, Festen u. s. w., die hier speciell als Folge gewisser Naturbedingungen und mit Rücksicht auf die der Kunst in einer Weise zur Anschauung zu bringen sind, über die der Styl die umfassendste Auskunft zu geben hat. Der Schein der Localfärbung ist nur eine der äusserlichsten Eigenschaften, die nach Maassgabe des gesteckten Kunstzieles einer Modification zu unterwerfen ist, und daher nicht selten das Bild, seiner Totalansicht nach, im Vergleich zur Natur als unwahr erscheinen lässt. Das ist es vornehmlich, was eine moderne Kurzsichtigkeit den ältern Meisterbildern zum Vorwurf macht, welche keine Ahndung von den tiefern Bedingungen der Erscheinung hat, durch die oft das Schöne auf Kosten des sinnlich Reizenden zu erzielen ist.

Nur wenige Meister sind es, die mit einer Auffassung des Tiefern zugleich die angenehme Scheinbarkeit des darzustellenden Naturgegenstandes festhalten. Daraus, dass dies überhaupt möglich, folgt aber keineswegs, dass ein solches Ziel der Auffassung und der Behandlung eine unbedingte Kunstforderung sei, da es oft von grossem kunstphilosophischem Interesse ist, von den vielen Wegen, welche die Realität in sich schliesst, andere einzuschlagen, das Bereich der Wahrheit nach allen Richtungen hin malerisch zu begründen. :

Wenn van Huysum oft aus tiefer Vollendung jene letzte Eigenschaft der natürlichen Scheinbarkeit bei der Darstellung der Rosen nicht erreicht, weil ihm die Modellirung und Stimmung in ihren mannigfachen künstlerischen Beziehungen wichtiger erscheint; so ist hingegen Daniel Seghers hierin bis zur Täuschung wahr. Genauer betrachtet ist aber diese Wahrheit auf Kosten einer feinern

Stimmung erst erzielt, wofür dagegen wieder eine meisterlich-naive Auffassung und eine vortrefflich leichte und gefühlvolle Behandlung schadlos hält. Den Segher'schen Rosenblättern fühlt man das Weichliche, leicht Verwelkbare an, trotz der sinnreichen Zeichnung und einer stellenweisen energischen Impastirung, die so leicht einer solchen Totalwirkung hinderlich wird, und nicht selten bei einem höhern Grade der Ausführung, wie er sich bei diesem Meister bemerkbar macht, der primären Frische und Reinheit der Farben Eintrag thut.

Die Bedeutung solcher Wahrheit des Colorits, die in das Bereich des Illusorischen gehört, konnte nur gewonnen werden durch eine naive Behandlung, in der aus Liebe zur nächsten Wahrheit das tiefere Wissen sich selber verleugnet. Solcher Verstoss gegen die übliche Kunstforderung erscheint so als eine erquickliche kindliche Tugend, die um so höher anzuschlagen, als sie das Product der vollendetsten Meisterschaft ist, die auch in dem Nächsten das Wesentliche zu geben vermag. Mit Beziehung hierauf sind vornehmlich die Rosen des Seghers, als selbstständige Theile seiner Bilder betrachtet, von unvergleichlicher Schönheit.

Van Huysum ist in Beziehung auf Stimmung und Haltung des Ganzen, bei einer überaus grossen Ausführlichkeit, die sich selbst bis auf die Darstellung der Eigenthümlichkeit des Blumenstaubes erstreckt, ausgezeichnet. Insbesondere ist die Haltung in diesem Zweige der Kunst ein schwierig zu lösendes Problem, da die Lebhaftigkeit eines grossen Reichthums von Localfarben das feine Gesetz, in dem das nähere oder entferntere Vorhandensein der Erscheinung auch im beschränkten Raum ausgesprochen ist, so sehr

übertönt. Gleichzeitig führt die nothwendige Transponirung der concreten Farbenverhältnisse in eine einheitliche Tonart leicht zu einer Mystification der realen Erscheinung, die ihrem malerischen Werthe nach ja eben durch die Malerei zu bestimmen ist.

Durch die natürliche Farbenpracht der Blumen bestochen, gelangt man jetzt, wo man so oft mit der Darstellung des realistisch Reizenden das Wichtigste zu erreichen glaubt, nicht von der Stelle, und indem es vornehmlich bei diesem Zweige der Kunst als das Wesentlichste angesehen wird, das insbesondere von den Frauen mit Liebe verfolgt und leicht erreicht wird, so ist selbst in der Damenwelt die Blumenmalerei in Misscredit gekommen.

Aber die ernste heilige Kunst treibt mit keiner ihrer Darstellungen ein müssiges Spiel, und die Meister in diesem Fache sind auch hier von der ganzen Würde ihres höhern Strebens durchdrungen.

Um Tüchtiges hierin zu erreichen, sind sie vor Allem eingedenk, wie in dem Kunstwerk der geistige Sinn der Erscheinung, sie sei welcher Art sie wolle, zum malerischen Verständniss zu bringen, woraus sich eine Terminologie ergiebt, welche das Bild seiner äusserlichen Erscheinung nach oft von der realen Wahrheit differiren macht. Dieser Umstand ist es vornehmlich, der in der Blumenmalerei empfindlich verspürt wird, weil man sich nur ungern dazu versteht, den sinnlichen Reiz des Gegenständlichen, der dadurch oft verloren geht, aufzugeben, der der Hauptzweck derselben zu sein scheint.

Wie aber, was schon öfter gezeigt, das Gegenständliche in der Kunst nur in so fern in Betracht kommt, als seine geistige Idee in der Schönheit zu offenbaren, so darf es nicht

Wunder nehmen, wenn der Meister auch die angenehme Scheinbarkeit der Blumenwelt als deren unwesentlichen Theil erkennt; denn das sinnlich Reizende ist auch hier nicht das Schöne, wiewohl das Schöne reizend ist, wenn man darunter die Lust des geistigen Interesses versteht, die dem Kunstgebildeten in so mannigfacher Weise in der unscheinbarsten Erscheinung geboten ist.

Nachdem die grossen Meister dieses Faches das Colorit der Blumen und Früchte nach den Anforderungen der Offenbarung ihres geistigen Inhaltes modificirt, überlassen sie sich mit dem regsten Interesse ihrer reinen Empfindung, die durch den natürlichen Reichthum des Gegenständlichen angeregt zu einem künstlerischen Ausdruck gelangt, der bei jedem Meister ein neues Verhältniss documentirt, das als ein wesentliches Glied der unendlichen Kette von Wahrheiten gelten kann, die der Spitze des Schönen zulaufen.

In diesem Zweige der Kunst, der am wenigsten von dem abstracten Gedankenspiel eines sich oft selbst verkennenden Verstandes heimgesucht wird, verweilt der Einsichtige bei Meisterwerken eben so gern, als bei denen, wo der Schönheit schon durch die Höhe der Realität das Wort geredet ist; denn Natur und Kunst stehen hier gemeiniglich am ungetrübtesten im Bunde, da die ruhige Zuständlichkeit des Gegenständlichen jenen Irrthum der Verstandesspeculation weniger aufkommen lässt.

## §. 139.

## Rubens.

Welchen Zweck der grosse Rubens mit der gesteigerten Action des Gegenständlichen verbindet, wird auch in der Blumen- und Fruchtmalerei anschaulich, in der er sich gleichfalls durch die freie schöpferische Kraft seines Genies auszeichnet.

Wenn die meisten grossen Maler dieses Kunstzweiges, wie ein van Huysum, Seghers, Deheem u. s. w. in einem durch den engen Anschluss an die Realität gebundenen Styl die Erscheinung oft bis zur Täuschung genau mit tiefem Geiste darzustellen wissen; so fasst Rubens wieder im freiern schwunghaften Vortrage echter Begeisterung das rein Malerische ins Auge, um in der Bedeutsamkeit des Einzelnen zum Ursächlichen zu leiten, das er durch die innere Structur des Vegetabilischen zu versinnlichen sucht. — Wie die grosse Ausführlichkeit die Erscheinung mehr wie sie ist umfasst, und ihre Rechtfertigung in der kunstvollen Behandlung des Concreten findet; so unterliegen der freiern Behandlung andre Bedingungen, die sich in dem Begriff des Möglichen zusammenfassen lassen.

Wie bereits Rembrandt das Portrait alter Personen ungleich malerischer fand als das der jugendlichen, weil die Naturintention in den einzelnen Zügen jener deutlicher ausgesprochen ist; so wird es in der freien Behandlung beliebt, bei der Darstellung der Blumen und Früchte auf den Zustand des Welkens das Augenmerk zu richten, durch den der innere Organismus derselben bedeutsam zu Tage tritt.

Dies findet vornehmlich bei der Darstellung des Blattwerks durch Rubens seine zweckmässige Berücksichtigung, da die natürliche Starrheit der Blätter jenen Sinn weniger kundthut, obschon die grössere Ausführlichkeit auch hier der feinern Wahrheiten genug zu veranschaulichen vermag. Die freie Behandlung, die auf solche Ausführlichkeit nicht eingehen kann, hält somit nur schadlos durch einen deutlichern Ausdruck der Naturabsicht, in der Rubens der darzustellenden Substanz den Stempel des echt Malerischen verleiht. So wie eine treue und geistvolle Ausführung die Idee der Erscheinung so bedeutsam und kunstvoll verheimlicht, wie die Natur natürlich; so ist die freie Behandlung hauptsächlich auf die Idee gerichtet, die sich eben in den durch einen grössern Styl extrahirten Naturintentionen offenbarer zu erkennen giebt. Die so häufig als willkürlich erscheinenden zusammengekrümmten Blätter in den Bildern des Rubens und der Meister, die den Styl dominiren lassen, haben vornehmlich den Zweck, instructiv auf den innern Mechanismus der lebendigen Substanz hinzuweisen, in welchem sich der Lebensprozess deutlicher zu erkennen giebt. Dasselbe gilt auch von den Stengeln und dem Blattwerk überhaupt, wodurch die Darstellung der Linien möglich wird, durch welche die vollständige Existenz des Gegenständlichen oft so sinnreich ausgedrückt wird, wozu die wirkliche Erscheinung nur selten Gelegenheit giebt.

§. 140.

## Nähere Erläuterung in Hinsicht des Compositionellen.

Nur mit Rücksicht auf die Art und Weise solcher Auffassung lässt sich über den Werth freier Compositionen urtheilen, denn die anscheinend willkürlichste Zusammenstellung eines Blumenstrausses findet unter der Hand eines wahren Meisters ihre Rechtfertigung, da er in dem Gebiete der sich so mannigfach zu erkennen gebenden Naturabsichten seinen Sinn so geschärft hat, dass er dem Einförmigen, der Wiederholung, der Leerheit und dem auffallend Symmetrischen immer noch die künstlerische Bedeutung des Zufälligen abzugewinnen vermag, das ihm nur ein verheimlichtes Gesetz bestimmter Bedingungen ist. Seine Auffassung derartiger Zuständlichkeiten, woran der minder Einsichtige so oft mäkelt, tritt mit einer einsichtsvollen Schonung als ein naivmeisterlicher Zug ins Leben.

Dass die Zusammenstellung von Blumen nicht die wahrhaft künstlerische sei, in der sich die Zusammenstellung als solche zu erkennen giebt, lässt sich oft wahrnehmen an Bouquets, die ein Gärtnergeschmack angeordnet hat, da in diesem selten eine Spur von der Physiognomie des Zufälligen angetroffen wird, welcher ein Meister der Kunst oft so interessante Züge abzugewinnen weiss. Von dieser Seite der Kunst, die sich bei trefflichen Werken der höchsten Realität mit tiefer Weisheit bemerkbar macht, hat man ihrer wahren Bedeutung nach nur höchst selten eine Ahndung; — aber gleichwohl hört man nur allzuoft

von einer «schönen Composition» sprechen, welches Urtheil gemeiniglich sein wahres Ziel verfehlt, weil in bedeutenden Kunstwerken die Absicht des Künstlers hinter dem Scheine des Zufälligen verborgen ist, in dessen aufgefasster Gesetzlichkeit der feinste Theil der Composition beruht.

Die von der Wirklichkeit abgelauschte Bedeutung des Zufälligen und Lückenhaften kommt dem Malerischen einer Composition ebenso zu statten, als die Wahl jener Blumen, die schon die Spuren der Vergänglichkeit an sich tragen, welche man bei andern als den malerischen Zwecken so gern zu entfernen sucht.

## §. 141.

## Die Unzulänglichkeit des Urtheils der Naturforscher im Allgemeinen den Werken der bildenden Kunst gegenüber.

Was die malerische Behandlung in anderer Hinsicht betrifft, so wird es durch die überaus grosse Ausführlichkeit eines van Huysum anschaulich, dass das künstlerische Ziel hier ein anderes sei als das botanische, welches letztere in der realen Eigenthümlichkeit die Mittel erblickt, seine wissenschaftlichen Systeme anzuordnen, auf welche die freie Kunst, deren universelles Verfahren nur immer ein Verfahren mit zusammengefassten Kategorien von Natureigenschaften ist, um den Fonds der Schönheit zu erreichen, kein Gewicht legen kann.

Wie z. B. die Schönheit eines von Terburg mit grosser Kunst gemalten Daches in einem Genrebilde der

Gallerie des königlichen Museums zu Berlin (Nr. 793), bei aller Präcision der Behandlung, nicht in der der Zahl nach bestimmten Angabe der Ziegeln beruhen kann; ebensowenig gewinnt die Schönheit einer dargestellten Blume einen Vorschub durch die genaue Angabe der Zahl ihrer Staubfäden, da es eine Sache der Stylconsequenzen ist, bis zu welchem Grade der äusserlichen Treue der Formen und der concreten Zuständlichkeit überhaupt die Kunst sich zu erstrecken habe, um das Ziel der Schönheit nur durch ihre nothwendigen Bedingungen zu erreichen, wodurch zugleich das Kleinliche vermieden wird.

Daher kommt es, dass ein Botaniker, lediglich als solcher, über den künstlerischen Werth eines Blumenstückes eben so wenig urtheilen kann, wie der Arzt, lediglich als solcher, über den künstlerischen Werth des Anatomischen; denn beiden ist die Erkenntniss der realen Zuständlichkeit die Hauptsache, während der bildende Künstler diese zum Ausdruck ihrer allgemeinen lebendigen Idee zu erheben hat, wobei sich zu dieser Erkenntniss die schöpferische Kraft einer lebendigen Anschauung gesellen muss, die nicht in der äusserlichen Treue dessen beruht, was das Auge zu sehen vermag, das bei Jenen, die der bildenden Kunst entfernt stehen, ohnehin der hierzu erforderlichen Ausbildung ermangelt.

## §. 142.

## Jan Weenix.

Wie die Niederländer überhaupt es sich angelegen sein lassen die Erscheinungen der niederen Realität so malerisch als kunstphilosophisch zu behandeln; so liefern sie auch eine Menge Blumen- und Fruchtmaler, die Ausgezeichnetes in diesem Zweige hervorgebracht haben. Vieles dieser Art ist vorhanden, von welchem man den Urheber kaum zu ermitteln im Stande, obgleich die höchste Kunstvollkommenheit in ihm ausgesprochen ist.

Nächst van Huysum, Deheem d. J. und Seghers, die höchst bedeutend in diesem Fache hervorragen, ist noch ein Meister hier anzuführen, der, obgleich weniger wie diese bekannt, doch mit Rücksicht auf den Gesichtspunct, von welchem er bei Behandlung seiner Blumen ausgeht, nicht minder bedeutend ist.

Jan Weenix, der zugleich als Thiermaler ausgezeichnet ist, hat auch in einzelnen seltenen Blumenstücken bewiesen, bis zu welcher Höhe der Styl auch hier erhoben werden könne, wenn er sich allmählig, in einem gewissenhaften Studium der unmittelbaren Erscheinung praktisch befestigt, endlich von dem Einzelnen lossagt, um den Sinn des Ganzen malerisch so auszudrücken, dass in ihm die Bedingung des Einzelnen und seine geistige Beisteuer mit enthalten sei.

Bei einer grossen Freiheit der Behandlung, ist das Wesentlichste der Erscheinung durch diesen Meister mit einer überaus bewunderungswürdigen Sicherheit heraus-

gestellt, und so gross auch die Intervallen der Ausführung sein mögen: überall liefern die Spuren des Geistes und der Empfindung den Beweis, dass dem Meister nichts entgangen ist, was zur grösstmöglichsten Steigerung des Lebensfonds beitragen kann, wodurch seinen Werken eine strotzende Fülle von Wahrheit eigen, die selbst neben den Bildern des Rubens noch Stand hält. Im gleichen Sinne weiss er Haltung und Stimmung zu gewinnen, obgleich er oft naiv von den oberflächlichern Eigenschaften der Realität ausgeht und die Lebensfrische möchte man sagen bis zur Riechbarkeit steigert, was nur möglich, wenn auf die Angabe der ursächlichen Bedingungen dieser Eigenschaften verzichtet ist, ein Umstand, der den Kunstwerth sehr in Frage stellen würde, wenn eben die geistige Gewalt des Styles, der bei dieser Art von Bildern des Weenix wahrhaft gross genannt werden kann, nicht überall den Ideen- und Empfindungsgang, welcher das Ganze wie das Einzelne im engsten und stetigsten Zusammenhang zu erkennen giebt, enthielte.

Dass das Blattwerk, welches wenig erhebliche neue Wahrheiten enthält, wenn es nicht sehr ausgeführt ist, einem solchen Style gemäss als oberflächlich behandelt erscheint, ist eine Eigenthümlichkeit, die man leicht als aus einer Bequemlichkeit entspringend deuten könnte, wenn dem nicht dadurch widersprochen würde, dass man überall die gründlichste und sorgfältigste Modellirung wahrnehmen kann, welche der Art und Weise, wie der Erscheinung als eine in allen ihren Theilen complet existirende mehr Vorschub leistet, als die Vorführung der Specialitäten selbst. Denn es erheischt weniger Kunst, die einzelnen äussern Eigenschaften der Erscheinung nachzuahmen, als

den höheren Anforderungen der **Modellirung** zu genügen, weil die Wahrheit der letztern mehr geistiger Natur ist und alles Einzelne seiner ideellen Bedeutung nach in sich begreift. Daher kommt es, dass sich die Meisterschaft gemeiniglich in der Modellirung so zu erkennen giebt, wie der Dilettantismus in der peinlichen Ausführung des Einzelnen mit Hintansetzung der ersteren, welche die Idee des harmonischen Ganzen bedingt.

Je ausführlicher ein Kunstwerk seinem Aeusserlichen nach behandelt ist, desto treuer wird es auch der Natur gleichen. Wenn es aber eine Eigenthümlichkeit der Natur, dass ihr Geistesfonds, wozu jede ihrer Einzelnheiten eine Beisteuer giebt, schwierig zu erkennen ist, so wird dies auch nach Maassgabe des Grades der Ausführung bei einem Kunstwerke der Fall sein. Dahingegen lässt die freie Behandlung den Styl dominiren, weswegen an sie die Anforderung einer zu offenbarenden Begeistigung eine gesteigerte ist. **Weenix** ist in seinen Bildern frei bis zum Schwung des Vortrages und zugleich überaus treu durch die Klarheit der Auffassung der der Erscheinung zum Grunde liegenden Idee. Bei solcher Behandlung tritt die **Schönheit** am bedeutsamsten zu Tage, während sie sich bei der grössten Ausführlichkeit durch die Scheinbarkeit einer realistischen Treue mehr von selbst versteht."

§. 143.

## Rachel Ruysch.

Nach Wahl und der Art der Anordnung der Blumen scheint Rachel Ruysch mit Weenix in einer gewissen Beziehung zu stehen, wiewohl darüber anderweitig nichts bekannt zu sein scheint. Aus den Bildern, die von Beiden in der Gallerie des königlichen Museums zu Berlin sich befinden, geht dies freilich nicht hervor, da das von Weenix einer andern als der oben besprochenen Stylweise angehört.

Das Bild von Rachel Ruysch unter Nr. 999 gehört hingegen zu dem Besten, was diese Künstlerin hervorgebracht hat. Nichts desto weniger macht sich die geschlechtliche Eigenthümlichkeit der Urheberin den Kunstwerth beeinträchtigend bemerkbar.

Die treffliche Schulbildung, welche sich in demselben ausspricht, verhindert es nicht, die Beschränktheit der geistigen Energie zur Genüge erkennen zu lassen. Die Feinheit der Behandlung ist mehr um ihrer selbst willen hier vorhanden, und steigert sich bis zu einer porzellanhaften Glätte, worunter vornehmlich das Unterschiedliche der Materien verloren geht, das Weenix selbst im feinsten Vortrage noch festzuhalten weiss.

Rachel Ruysch hält die ihr überkommenen Schulprincipien für wichtiger, als die Wahrheit selbst, die, in unmittelbarer Anschauung der Erscheinung aufgefasst, erst ein Kunstwerk reich und interessant macht. Die Tiefe ihrer Bilder ist keine andere als die Tiefe dieser Schul-

principien selbst, welche die Künstlerin mit vielem äussern Geschick anzuwenden weiss. Mit ihnen findet sie die Wahrheit ein für allemal ab, und giebt die für die Eigenthümlichkeit der Erscheinung so beredtsamen Spuren der Empfindung der überaus grossen Sauberkeit und Glätte, mit der sie Alles vollführt, zur Beute.

---

# ELFTES CAPITEL.

## Das Stillleben.

### §. 144.

### Rubens und Rembrandt.

Schon in der Blumenmalerei findet man Gegenstände der Nachbildung unterworfen, bei deren Wahl und Zusammenstellung mitunter die grösste Willkür zu herrschen scheint, und gerade sind es die grössten Meister dieses Faches, welche sich hierin so zu sagen Alles erlauben was einem modernen Geschmacke zuwider wäre.

Indess verstanden die ältern Meister die untereinander so heterogenen Gegenstände so kunstvoll zu behandeln, dass man eine derartige Zusammenstellung als solche kaum gewahr wird.

Wenn, wie bereits gezeigt worden, die freien Compositionen zuletzt meist aus einem instinctiven Kunsttriebe

hervorgehen, so gilt dies auch von der Wahl des Gegenständlichen. Auch diese Wahl ist ein Act des Kunsttriebes, welcher nicht mit einer rohen Willkür zu verwechseln ist, da gerade auf sie die Kunst ihren läuternden Einfluss so geltend macht, dass sie zuletzt einer weisheitsvollen Absicht gleich zu achten ist.

So absurd es von einem andern Gesichtspuncte als dem malerischen erscheinen mag, unter Blumen und Früchten mancherlei Art einen gesottenen Hummer anzubringen: für denjenigen, welcher sich durch ein Kunstwerk in die demselben zum Grunde liegende Empfindungsweise zu stimmen vermag, ist dem nicht also, vielmehr wird einem reinen Kunstgefühl durch derartige Meisterwerke die erquicklichste Genugthuung zu Theil.

Wenn ein Meister wie Deheem sich in die unendlichen Modificationen der lebendigen Substanz, wie sie die Blumen und Früchte bieten, mit Geist und Empfindung versenkt, um in einer kunstvollen Auffassung den Reichthum der verschiedenen Lebensbedingungen zu entfalten, wobei er sich oft in das Unscheinbarste verlieren muss, um dem Ursächlichen so nahe als möglich zu kommen, so wird sein Bedürfniss erklärlich, aus den dämmernden Schachten der Tiefe wieder zu einer Realität zurückzukehren, welche ihr Vorhandensein durch eine möglichst grosse Energie ihrer malerischen Bedingungen zu erkennen giebt.

Die Wahl eines abgesottenen Hummers zur künstlerischen Darstellung erscheint nicht allein in dieser Hinsicht gerechtfertigt, sondern seine Structur, Materie und Farbe bilden durch den höhern Grad ihrer Entschiedenheit einen bedeutungsvollen Gegensatz zu den übrigen Gegenständen der freien Wahl, in deren harmonischer Einigung

er darthut, wie auch den untereinander ihrem Aeussern nach so heterogenen Erscheinungen ein Allem gemeinsames geistiges Element eigen sei, das die Kunst vermittelst der Auffassung der jeder Erscheinung zum Grunde liegenden Idee zur höhern Geltung zu bringen vermag.

In solchem Act der Kunst, die das Niedrigste erfasst, um das Höchste darin zu entfalten, liegt eine Bedeutung von der man jetzt kaum eine Ahndung hat; — daher sind auch die Bilder der niedrigsten Gattung besonders geeignet den Unterschied der ältern und der modernen Kunst auf das empfindlichste herauszustellen. — Man mache den Versuch, dieselben unter sich heterogenen Gegenstände eines ältern Meisterbildes, dessen Zusammenstellung der Wirklichkeit nach als unschicklich bezeichnet wird, in moderner Manier malen zu lassen: bei aller Geschicklichkeit wird man einem solchen Werke das Anstössige einer derartigen Zusammenstellung nicht nehmen können; denn man vermag nicht bis in die Tiefe der niedrigen Realität zu dringen, um rein künstlerisch ihre Idee zu veranschaulichen und solang dies nicht der Fall, ist der Gegenstand der Behandlung nicht künstlerisch bewältigt und äussert nur sein Aeusserlichstes, weswegen er auch jene Eigenschaft, die als anstössig befunden wird, trotz aller Mühe, Sorgfalt und Sauberkeit, mit der ein solches Bild ausgeführt worden, beibehalten wird; denn eine Erscheinung steht mit einer andern nur ihrer Realität nach in einem derartigen heterogenen Verhältniss.

Es geht hieraus hervor, dass die ihrem Gegenständlichen nach oft so wunderliche Zusammenstellung eine ernste Bedeutung haben müsse; denn einem Kunstgefühl, das in so meisterlicher Weise die Tiefen der Erscheinung

zu offenbaren vermag, wird zuletzt jener sichere Tact eigen, welcher dem höchsten Selbstbewusstsein gleich zu achten ist. Dieser Tact sanctionirt auch die willkürlichste Wahl eines zu behandelnden Gegenstandes; denn die Anregung selbst dazu wird nur durch das Wesen veranlasst und geht auch hier nur von dem Wesentlichen im Unwesentlichen aus.

Dass es bei den niederländischen Meistern, die mit so tiefem kunstphilosophischem Geiste die Erscheinungen der niedrigsten Realitäten behandeln, vornehmlich beliebt wird, den gesottenen Krebs oder Hummer zur Darstellung zu wählen, darin spricht sich jener Tact sehr bedeutsam aus. Der gesottene Krebs ist zwar ein Todtes, aber das Todte ist nichts Anderes als eine Wandelung der Materie, die ein neues Leben gebiert, welches sich hier trotz der beharrlichruhigen Zuständlichkeit der Erscheinung in der gesteigertsten Energie einer Farbe zu erkennen giebt, in deren kunstgerechter Auffassung und Behandlung der Sinn des Lebens einer auch den mannigfachen bildnerischen Formen nach interessanten anorganischen Materie ausdrücken lässt.

Wenn in einer natürlichen Sprachbildung schon in der Benennung einer bestimmten Erscheinung ihr Wesen sich ausdrückt, so ist der Ausdruck Stillleben solchem Sinne gemäss als sehr treffend für diejenigen Gegenstände einer malerischen Darstellung zu bezeichnen, in denen die Lebensregung bei der fortwährenden Beharrlichkeit ihres äusserlich ruhigen Zustandes sich nur still zu erkennen giebt.

Dass die bildende Kunst, welche nur in der Darstellung des Lebendigen zum Ziele der Schönheit (VII.) gelan-

gen kann, dennoch keinen Anstand nimmt, das Todte ihrer Behandlung zu unterwerfen, dieser Widerspruch wird schon in der Benennung Stillleben gehoben. Für die bildende Kunst ist das Todte an sich dem Zwecke ihrer Darstellung zuwider, weshalb sie auch die Erscheinung, in der ihre ursprüngliche lebendige Existenz aufgehoben ist, mit Rücksicht auf das, was sie war und ist, als einen lebendigen Prozess auffasst, dessen höhere Bedeutung sie in der Schönheit offenbart.

Für die künstlerische Darstellung der Gegenstände des Stilllebens ist nur die Malerei, besonders aber die Oelmalerei geeignet, da ihre fügsamen Mittel es gestatten, den Sinn der zartesten Lebensregung der Materie in der Schönheit an den Tag zu legen, was die Plastik nur bis zu einem beschränkten Grade vermag, der jetzt nicht selten durch einen modernen Unverstand styllos überschritten wird.

Wie es sich schon bei den übrigen Zweigen der Malerei ergeben, dass mit der Beschränkung des Aeusserlichen einer darzustellenden Erscheinung die malerische Behandlung nur eine um so tiefere wird, so tritt endlich in der Stilllebenmalerei, welche sich mit der niedrigsten Realität befasst, die Malerei nur um so bedeutsamer an den Tag.

Denn wenn in der bildenden Kunst Alles darauf ankommt, den Lebensfonds der Erscheinung durch die Erkenntniss ihrer Idee bis zur höchsten Lebensfähigkeit zu steigern, so wird dies nur möglich, wenn das Vorhandensein des Lebens selbst in den unscheinbarsten Theilen der Materie, als solcher, erkannt wird. Nach Maassgabe der Kräfte aller dieser Theile werden diese vermittelst des Styles nach

Zweck und Mitteln extrahirt und in die Empfindung aufgenommen, welche bei einem Meister so ausgebildet ist, dass die durch sein Kunstwerk ausgesprochene Befriedigung derselben, sei es in welcher Art es wolle, die Gewähr für den Umfang jener Erkenntniss bietet, wenn sie auch nicht speciell in der nachgebildeten Erscheinung dargethan ist. Die artistisch ausgebildete Empfindung durchdringt am Ende ein Kunstwerk mit dem Sinne seiner universellen Bedeutung und verleiht ihm so jene Lebenswucht, durch welche sich der Kunstverständige in gleicher Weise von ihm in die Tiefe gezogen als bei seinem Mangel sich abgestossen fühlt.

Ist es bereits zur Genüge dargethan, dass mit dem Grade des Interesses für das der nachgebildeten Erscheinung Aeusserliche ihr Lebensfonds geschmälert wird, so kann es nicht befremden, wie höchst bedeutende Meister sich lediglich der künstlerischen Ergründung der Lebensbedingungen, selbst der anorganischen Welt, unterziehen, um auch in der in «Aschenruh» versunkenen Materie den Funken des Weltgeistes in der Schönheit zu offenbaren.

Das mit der Erscheinung ihrer äussern Beziehung nach verknüpfte Gedankenspiel, das sinnlich Reizende und die Illusion, dieser Köder der Menge, wird in der Stilllebenmalerei der grossen Meister oft in einer Weise geringschätzt, die sicher viel Unheil in der Kunst verhütet haben würde, wenn die darin an den Tag gelegten Kunstabsichten in dem Grade wahrnehmbar wären, als sie aus Pietät für die Eigenthümlichkeit der stillen Naturverhältnisse verheimlicht sind.

Wie schon früher gezeigt, besitzt die bildende Kunst keine anderen Mittel, in welchen sich jene den Sinn der Erscheinung erklärenden Absichten des denkenden Künstlers zu erkennen geben, als den Styl. Er ist noch ungleich schwieriger zu verstehen als die durch ihn behandelte Erscheinung selbst, weil seine Terminologie die Mittel des Ausdrucks aus der Erscheinung selber schöpft, welche zugleich noch durch die subjective Anschauungsweise des Bildners modificirt sind. Die ihrer Realität nach niedrigste Erscheinung, von einem grossen Meister in solcher Weise dargestellt, ist daher dasjenige, wovon nur sehr Wenige, die man für Kunstkenner hält, eine genügende Kenntniss haben. Und gleichwohl sind die Meisterbilder aller Art solchem Sinne gemäss vollführt, denn der grosse Geistesfonds, den sie enthalten, kann nur dadurch erreicht werden, dass der unscheinbarste Theil irgend einer darzustellenden Erscheinung nach der bildnerischen Bedeutung seines Lebens aufgefasst werde, woher es kommt, dass selbst der unwesentlichste Theil eines echten Meisterbildes, er sei gross oder klein, in der kunstvollen Bewältigung der rohen Natur des Bildungsmateriales von der Auffassung des überall verbreiteten stillen Lebens Zeugniss giebt.

Nachdem Rubens und Rembrandt mit naturphilosophischer Tiefe auf die Bedeutung des unendlichen Lebens der Materie in der umfassendsten Weise hingewiesen, waren es besonders in den Niederlanden eine grosse Menge Meister, welche das Stillleben mit eben der Wichtigkeit behandelten, als dies bei denjenigen Vorwürfen geschehen, deren höherer Zweck schon in der Wahl eines religiösen Gegenstandes ausgesprochen ist. Dass die Kunst ihre Weihe erst in der Erkenntniss ihrer reinen Tendenz erhält, die

ihrem Wesen nach nur eine religiöse ist, dieser Umstand schliesst die Wahl einer niedrigen Realität behufs einer künstlerischen Darstellung nicht aus, da ja die künstlerische Behandlung auch hier nur der Offenbarung des Geistigen zugewendet ist; — ja die religiöse Tendenz der Kunst ist oft hier noch inniger ausgesprochen, als in jenen Bildern, die so oft durch äussere Anlässe verleitet die innere Sammlung des Künstlers vermissen lassen, welche bei den meisterlich behandelten Stillleben immer angetroffen wird, da ihre Trefflichkeit lediglich aus der Pietät entspringt, mit der man sich direct der Ergründung des Ursächlichen in möglichst reinster Empfindung zuwendet.

So beschränkt auch dem Aeusseren nach das Bereich des Stilllebens erscheinen mag: nichts desto weniger ist schon in ihm der ganze Umfang malerischer Wahrheiten dem Wesen nach enthalten; denn dass in der höhern und höchsten Realität der geistige Inhalt schon durch die Erscheinung an sich zu einem allgemeinern Verständniss kommt, hat seinen Grund nur in einer äusserlichen Modification dessen, was die Erscheinung des Stilllebens als verschlossenere Substanz schon in sich begreift. Das ist das Grosse in der Behandlung der Stillleben bedeutender Meister, dass sie im Sinne dieser Modification auf die Bedeutung der Consequenzen hinweist, die, hier parallel mit denen der höchsten Realität geführt, demselben Ziele der Schönheit zulaufen.

Der allgemein verständliche Ausdruck einer höhern Realität ist im Vergleich zu dem, was sie im Sinne des Stilllebens in sich schliesst, nur ein sehr geringer Theil ihrer geistigen Regung. Die Behandlung der niedrigsten Realität

im Zustande ihrer beharrlichen Ruhe befasst sich vornehmlich mit den Lebensbedingungen der Materie an sich, deren charakteristischer Ausdruck oft um so schwieriger zu verstehen ist, als seine Eigenthümlichkeit ein Festhalten der dunkeln Ursachen erheischt. Zur Darstellung einer dunkeln Wahrheit, die oft eine wesentliche Eigenschaft des Stilllebens, ist es erforderlich, das Tiefe nur in der Tiefe zu behandeln, denn mit dem Aufgeben der Tiefe als einem bestimmten räumlichen Verhältniss wird das ursprünglich in der Tiefe Enthaltene ein anderes. Alles kommt daher bei der Darstellung derartiger Erscheinungen darauf an, die oft so mystificirende Undeutlichkeit nicht in Mystification ausarten zu lassen; denn die Kunst gelangt nur auf positivem Wege zum Ziele der Schönheit.

Ist, wie bereits bemerkt, das malerische Problem des Stilllebens schon in seinem Namen ausgesprochen, so sucht jeder Meister es mit der ihm eigenen Originellität zu lösen, wodurch sich der malerische Ausdruck zu einer feinen Dialektik gestaltet, die in der reinen Wissenschaft nicht ihres Gleichen hat, da ihr das productive Medium der Empfindung abgeht, dessen ebenso zarte als deutliche Spuren, so verschieden sie auch bei verschiedenen Meistern sein mögen, nur dazu dienen, den unendlichen Reichthum der lebendigen Beziehungen der Erscheinungswelt an den Tag zu legen.

Es ist schon öfter darauf hingewiesen worden, dass mit dem Grade der Tiefe der Erscheinung, die ein Meister zu erforschen sich vornimmt, von dem Oberflächlichen derselben abgesehen ist. Von dem Stillleben, das seinen Werth nur in der Auffassung der tiefern Lebensbedingungen su-

chen darf, kann es daher am wenigsten gefordert werden, dass die oberflächliche Scheinbarkeit festzuhalten sei, obschon es auch vorkommt, dass grosse Meister von der Tiefe der Erscheinung ausgehend selbst bis zur Eigenthümlichkeit des Illusorischen gelangen. In derartigen Werken ist aber das Illusorische nicht Zweck, sondern dieses ist nur als eine Wahrheit anzusehen, die, obgleich oberflächlich, doch noch einer tiefern Auffassung fähig, welche in dem Parallelismus mit den tiefern Lebensconsequenzen beruht.

Die verschiedenen Stylweisen rechtfertigen die Art und Weise des Verfahrens, die verschiedenartigsten Pointen der Lebensbedingungen der Erscheinung malerisch zur Anschauung zu bringen, und durch sie ist gleichzeitig der Grad der Ausführung bestimmt, der bei dem mehr pantheistischen Streben der Niederländer ein viel engerer ist, als bei den *Spaniern* und *Italienern*, die sich mehr oder weniger der *idealen* Allgemeinheit in Auffassung der Natur zuwenden, welche eine speciellere Ausführung nicht zulässt. Obgleich nun in solcher Auffassung der ganze Umfang menschlicher Erkenntniss und des tiefsten und reinsten Gefühls enthalten sein kann, so kommt es doch vornehmlich in diesem Bildungszweige darauf an, dass sich das Kunstwerk hier durch grössere Ausführlichkeit einer möglichst scharfen Controle preisgebe, da sich nur so erst der artistische Werth der einzelnen Wahrheiten malerisch feststellen lässt, die in den übrigen Kunstzweigen keine specielle Erledigung finden können. In solcher Ausführlichkeit hat die Malerei endlich den höchsten Grad ihrer Ausbildung erlangt.

§. 145.

## T i z i a n.

Dass die grössten Maler aller Fächer die Höhe ihrer künstlerischen Stufe nur dadurch erreichten, indem sie empfanden, welcher Antheil schon in den Lebensbedingungen der Materie an dem gesammten Geistesfonds einer darzustellenden Erscheinung ausgesprochen ist, geht, wie schon oben bemerkt, aus der geistigen Wucht ihrer Werke hervor, die nur in einer derartigen Behandlung und Auffassung zur höchsten Höhe zu steigern ist. Sie macht sich vornehmlich bei den grössten Coloristen bemerkbar, die als solche zugleich malerisch an den Tag legen, wie die zarte Regung des stillen Lebens der Materie zu verstehen sei. Es konnte sonach diesen auch nicht schwer werden, die Gegenstände der niedrigen Realität mit derselben Virtuosität darzustellen, wie dies bei den Meistern der Fall, die sich lediglich auf die Darstellung des Stilllebens beschränken.

Ein sehr interessantes Beispiel dieser Art gewährt der grosse Tizian in dem Bilde seiner Tochter, welche eine Schaale mit Blumen und Früchten trägt, befindlich in der Gallerie des königlichen Museums zu Berlin (Nr. 166). In dem mehr nebensächlichen Theile dieses vortrefflichen Bildes ist das stille Leben der sich so mannigfach darbietenden Materie mit einer Reinheit des productiven Kunstgefühls dargethan, das hier dem Reichthum der wirklichen Erscheinung gegenüber, bei dem grossen Umfang der complicirtesten Kunstbedingungen, denen in ruhigster Weisheit genügt ist, ein nicht minder grosses Interesse erweckt, als

das, was sich als das Hauptsächlichste zu erkennen giebt. Denn der Theil ist als ein Analogon des Ganzen aufgefasst, in dessen geistiger harmonischer Einheit auch das Niedere seine höhere Weihe empfängt. In Beziehung auf den geistigen Ausdruck der verschiedenen Materien betrachte man die Hand in ihren unrestaurirten Stellen, die metallene Schaale und ihren vegetabilischen Inhalt. Nicht auf Illusion berechnet, sind diese Theile in der Tiefe ihres Wesens erfasst, indem die Wirklichkeit in die Region des Kunstbereiches transponirt erscheint, in welcher die Idee der Erscheinung erst malerisch dargethan werden kann. Wer da vermag dem Ideen- und Empfindungsgang des trefflichen Meisters zu folgen, dem wird der grösste geistige Genuss zu Theil, da aus der Art und Weise seiner gefühlvollen Behandlung sich selbst der jedem dieser Theile eigenthümliche Wärmegrad wahrnehmen lässt, der übrigen Eigenschaften zu geschweigen, die in der meisterlichsten Behandlung auf das feinste charakterisirt sind. Bei aller Freiheit des Vortrages lässt sich in allen Theilen dieses Werkes wahrnehmen, mit welchem innigen Interesse er jedem eine Ausführung angedeihen lässt, die nur seiner Eigenthümlichkeit mit Bezugnahme auf das einheitliche Ganze im weitesten Sinne entsprechend ist.

Was die malerische Behandlung und Auffassung des Lichtes und der Farbe mit Beziehung auf Form und Materie im weitesten Sinne anbetrifft, so ist schon die Citrone unter den Früchten und Blumen in der silbernen Schaale von den höchsten Stellen der Beleuchtung bis zu den tiefsten Schattenpartien, abgesehen von allem Uebrigen, geeignet, den grössten der venezianischen Meister zu beurkun-

den, dessen fruchtbringender Einfluss vornehmlich den Niederländern und Spaniern zu gute kommen sollte.

## §. 146.

## Heda und Adrieanssen.

Es würde zu weit führen die grosse Reihe bedeutender Stilllebenmaler hier näher zu besprechen, unter denen sich nebst Rubens und Rembrandt, in deren Bildern sich keine Stelle findet, die nicht im eigentlichsten Sinne des Stilllebens vollführt wäre, noch ein Snyders, Fyt und Weenix in Behandlung des todten Wildes auszeichnen, daher nur noch einiger Erwähnung gethan werden soll, welche den Kreis ihrer Darstellungen im reinsten Interesse für die Kunst möglichst eng abgesteckt haben.

Auch in der Malerei des Stilllebens bieten sich eine Menge von Richtungen dar, und man hat es nicht verschmäht, sich selbst auf die Darstellung der Metalle zu beschränken, wie ein Heda beweist, der mit grosser Sinnesschärfe die Eigenthümlichkeit desselben malerisch zu bestimmen wusste.

Auch bei der Darstellung der Metalle musste, im Einklange mit allen übrigen Zweigen der Malerei, auf das Illusorische oft verzichtet werden, wenn es galt, die tiefern Lebensbedingungen desselben vorzuführen. Daher kommt es, dass man bei den Darstellungen goldener und silberner Geräthschaften von Heda den äusserlichen Unterschied derselben nur mit Anstrengung gewahr wird. Desto mehr Kunstinteresse erweckt aber seine Behandlung

und Auffassung der tiefer liegenden Eigenschaften diese.. scheinungen, für die er auf diese Weise Raum gewinnt.

Der Aggregatzustand der aus verschieden gestalteten Molekülen bestehenden Körper, und daher die Festigkeit der Metalle, ist unterschiedlich. Durch den erstern ist sowohl die Localfarbe als auch der Grad ihrer Leuchtbarkeit bedingt. Heda drückt dieses Verhältniss nicht nur in der malerischen Bestimmung des Localtones aus, sondern in der Impastirung des Bildungsmittels bewältigt er die rohe Natur desselben mit einer Art und Weise so lang, bis er sowohl der Empfindung, die das Angeschaute seinem Wesen nach in ihm hervorgebracht, völlig genug gethan, als auch zugleich dem Sinne desselben malerisch entsprochen hat.

Gleich wie bei dem Wasser (§. 135) beruht auch das Malerische des Metalles nicht in seiner Spiegelungsfähigkeit; diese ist nur eine der oberflächlichsten Eigenschaften, welche seine eigenste Natur verleugnet, der deshalb schwer beizukommen ist, weil das Auge, von dem Erkennbareren bestochen, an den tiefern Stellen dasselbe Verhältniss mit der Modification einer tiefern Stimmung wahrzunehmen glaubt, während in Wahrheit hier ein ganz Anderes ins Leben tritt, dessen Auffassung eines von den malerischen Problemen ist, das von verschiedenen Meistern oft in so interessanter Weise gelöst erscheint, indem dabei nicht jener nüchterne Schablonencalcül vorwaltet, mit dem man jetzt so häufig dergleichen Wahrheiten abfertigt, für deren tiefere Bedeutung die erreichte Illusion eine Gewährleistung bieten soll.

Wie schon bei andern Meisterwerken darauf aufmerksam gemacht worden, ist auch bei den Bildern des Heda,

ihrer Totalwirkung nach, eine Differenz zwischen ihnen und der wirklichen Erscheinung wahrzunehmen, deren Grund lediglich darin zu suchen, dass die wahre Kunst bei der Darstellung der Erscheinung mehr ihre Schönheit als ihre Realität im Auge hat. Diese Differenz, welche die moderne Kunstansicht oft als einen Nachtheil ansieht, ist, genau betrachtet, der Schlüssel, welcher Aufschluss für die kunstphilosophische Auffassung der Ideen gewährt, mit der sich der Meister in die Tiefen der Erscheinungswelt versenkt.

Schon die Modification der Localfarbe, welche diese Differenz zum Theil verursacht, entsteht aus weiter nichts als aus der Transponirung der Farbenverhältnisse in eine Tonart, in der die Darlegung der malerischen Bedingungen anschaulicher wird. Dadurch wird auch zugleich der Künstler der Mittel Herr, die er, durch die Blendung des Glanzlichtes der wirklichen Erscheinung verleitet, so leicht aus der Hand giebt. Die Unbestechlichkeit des Blickes, welche nur durch die Erkenntniss der ursächlichen Bedingungen gewonnen wird, ist bei der Darstellung derartiger extremer Farbenverhältnisse unerlässlich, die mit der bewunderungswürdigsten Virtuosität in einem Bilde der Gallerie des königlichen Museums zu Berlin, vorstellend den Cardinal Azzolini (Nr. 413) dargethan sind. Hier ist die intensivste, lebensvollste Leuchtbarkeit des den Gegensatz zur goldenen Stuhllehne bildenden Purpurs kein Hinderniss, das Gold zu seiner eigensten malerischen Geltung gelangen zu lassen, in dessen ebenso freier als gemessener Behandlung, beiläufig gesagt, der Ideen- und Empfindungsgang eines Velasquez sich untrüglicher zu erkennen giebt, als der des Murillo in dem Hauptsächlichsten.

Wie Heda die Natur des Metalles malerisch ergründet, so hat sich Adrieanssen vornehmlich die Darstellung von Fischen zur Aufgabe gestellt und oft in kleinen Bildern Bewunderungswürdiges hervorgebracht. Die hohe Meisterschaft, welche sich in seinen Werken, die dem Gegenständlichen nach so beschränkt sind, auf das umfangreichste zu erkennen giebt, macht einen rührenden Eindruck, da damit ausgesprochen ist, wie die Kraft des moralischen Willens sich nur im Interesse der Kunst ein Ziel vorsteckt, während dieser geniale Meister der Mittel genug besass, dasselbe auf Wegen zu erreichen, mit welchen sich zugleich jener Schein verknüpfen liess, der nur zu oft geeignet befunden wird in der Welt ein äusseres Glück zu begründen, das man als maassgebend für wahres Verdienst erachtet, von welchem ein solches Streben oft so weit entfernt ist.

Die überaus grosse Präcision der gefühlvollsten Behandlung der Formen erstreckt sich bei Adrieanssen nicht allein auf eine mit grosser Feinheit natürlich verheimlichte Zeichnung; sondern Modellirung, Haltung, Stimmung und Farbe unterstützen sich gegenseitig in den entsprechendsten Maassen, den höchsten Grad der Lebensfähigkeit zu erreichen, in der sich eine weise Oekonomie der Mittel herausstellt, durch welche zugleich die Idee der Erscheinung mit überraschender Wahrheit beurkundet ist. Der schillernde Silberglanz der Fische ist von diesem trefflichen Meister durch eine solche Oekonomie der Mittel mit der reinsten Empfindung erzielt, und malerisch ist mit der grössten Sinnesschärfe dargethan, wie dieser Silberglanz, im Vergleich zum Metall selbst, nur ein von der Natur erlogener Schein sei, dessen Ursachen durch die Transponirung der Farbenverhältnisse in eine tiefere Tonart zur Anschauung gebracht

sind. Der lebendige Ausdruck der starren Substanz und der der animalischen ist mit der grössten Feinheit unterschieden, und in der malerischen Lösung dieses Problems ist der ganze Umfang einer Kunst entfaltet, die in dem Einzelnen das grosse All erblickt.

Das Studium dieser Art von Meisterstücken, deren es viele namenlose giebt, die oft nicht viel anders als Grau in Grau ausgeführt sind, ist für den ausübenden Künstler von grosser Wichtigkeit und erfordert eine Art der kunstwissenschaftlichen Bildung, die dadurch misskannt erscheint, dass man jetzt vornehmlich minder begabte Künstler dafür geeignet erachtet.

---

# ZWOELFTES CAPITEL.

---

## Die Architektur-, Vedutten- und Prospectmalerei.

§. 147.

### Die Architekturmalerei.

Die Malerei, welche am liebsten ihre Vorwürfe aus dem Bereiche der natürlichen Erscheinungen schöpft, strebt auch in den Darstellungen von Gebäulichkeiten, womit sich die Malerei der Architektur befasst, das Künstliche in seinen natürlichen Beziehungen zu veranschaulichen; denn das architektonisch Schöne ist noch kein malerisch Schönes.

Auch die Architektur entnimmt, wie aus den classischen Bauwerken hervorgeht, ihre Motive aus der Natur, in deren Erhaltungstrieb der Fingerzeig für das Zweckmässige und die Dauer gegeben ist.

Wie in den bedeutenden Kunstperioden der reine Kunsttrieb die Wahrheiten der Architektur gefunden, welche das Bewusstsein als eine Metrik verwickelter Formgesetze zu erkennen vermag, die nur Modificationen sind, welche der Lebenstrieb durch die Verschiedenheit der Materien bei gleichen Motiven veranlasst; so ist auch die Architektur ein Product des menschlichen Geistes und der Empfindung, in welchem, jenem Natursinne gemäss, bei der Absicht des Schutzes und Trutzes gegen die feindliche Einwirkung der Elemente, die räumlichen Verhältnisse zu ergründen und diesem praktischen Zwecke gemäss zu formen sind.

Schon in der Ornamentik, welche die freisten körperlichen Gebilde in sich schliesst, die zum Schmuck der Architektur dienen, lässt sich erkennen, wie die vegetabilischen oder natürlichen Formen überhaupt aufzufassen seien, wenn es gilt, sie in eine starre Materie zu übertragen, die lediglich durch die Strenge eines Styles zu beherrschen ist, durch dessen sinnvolle Consequenzen, in Uebereinstimmung mit einem geläuterten Kunstgefühl, der Ausdruck des Lebensfähigen auch hier zu erstreben ist, da lediglich nur in ihm die Schönheit zur Geltung kommt.

Wenn die Baukunst in ihrem reinern Streben die Formen der niedrigsten Hütte zu bestimmen vermag, so wird doch vornehmlich derjenige ihrer Zweige als der eigentlich schöne bezeichnet, wo sie, den niedrigern Bedürfnissen enthoben, mit grösstmöglicher Freiheit über den ganzen Reichthum ihrer Mittel gebieten kann.

Die Architekturmalerei wählt daher zu ihren Darstellungen vorzugsweise die sogenannten Prachtgebäude, besonders aber Kirchen, mit deren umfangreichen Formen

sich der Ausdruck des Erhabenen verbindet. — Indess ist auch hier wieder der malerische Werth nicht nach dem Gegenständlichen zu bemessen, sondern dieses gewährt nur den äussern Anlass, die malerischen Consequenzen zu entfalten, um im Sinne des Stilllebens (§. 144) die räumlichen Verhältnisse so zu behandeln, damit das Ganze als ein einheitlich Lebendiges seinen entsprechendsten Ausdruck in der Schönheit gewinne, wobei auch zugleich dem Gegenständlichen, als solchem, und seiner organischen Gliederung sein Recht widerfahren muss; denn auch das Gegenständliche ist schon als solches Ausdruck des Lebendigen.

In den Gegenständen der Architektur ist der Sinn dieses Ausdrucks dargethan in den räumlichen Verhältnissen aller Theile, die das Ganze zu einem einheitlichen Organismus formiren, eine künstlerische Wirkung hervorzubringen, in welcher die geistige Bedeutung, die in den concreten Naturverhältnissen verheimlicht, comprimirt enthalten ist.

Es ist daher auch Sache der Architekturmalerei, mit Einsicht und Gefühl den einzelnen Bedingungen des architektonischen einheitlichen Ausdruckes mit um so grösserer Präcision in Bestimmung ihrer Formen zu genügen, als das Wesen derselben vornehmlich in der geometrischen Bestimmung ihrer Maasse beruht, weshalb die Perspective hier vorzugsweise mit Strenge in Anwendung zu bringen ist.

Diesen Zweig der Wissenschaft in allen seinen künstlerischen Beziehungen ein für allemal feststehend setzt die Malerei voraus, und wenn der architektonische Sinn mit ihrer Hülfe schon im Bilde ausgedrückt werden kann,

so gilt es, bei der umfassenden Forderung eines solchen auch noch den malerischen zu entfalten, wobei es unerlässlich ist, dass das seiner Form nach Feststehende nicht in Gestalt einer vorgefassten Meinung (§. 4) auftrete, da unter verschiedenen Umständen auch das Feststehende einen andern als den normalen Schein gewinnt, dessen Wahrheit eben malerisch zu erledigen ist, was vornehmlich durch die Gesetze der Undeutlichkeit der Fall, in deren geistvoller Ergründung und Auffassung ein Hauptverdienst der ältern Meister mit beruht.

Besonders ist es die Darstellung des Innern von Prachtgebäuden, mit denen sich die grössten Meister der Architekturmalerei befassen, weil es hier dem Künstler möglich wird, durch zweckmässige Vertheilung des geschlossenen Lichtes auf die tiefere Bedeutung der verschiedenen Räumlichkeiten und Formen sowohl architektonisch als malerisch direct hinzuweisen, was bei Darstellung der Façaden weniger der Fall sein kann, weshalb sich auch hier die malerische Aufgabe anders gestaltet, wie sich weiter unten ergeben wird.

Vornehmlich in der Jetztzeit, wo die Realität so oft über die künstlerische Idee vorherrscht, zeigt man einen grossen Eifer, die Prachtgebäude mit allen Specialitäten in ihrem äussern architektonischen Schmuck darzustellen, wozu man die allgemeinen conventionellen Regeln und ein manuelles Geschick als hinreichend erachtet, ein gewünschtes Ziel zu erreichen, das im bessern Falle nicht viel mehr als das Architektonische ist. Auch hier dominirt, mit nur geringer Ausnahme, das Gegenständliche über die malerische Idee.

Eine andere Richtung der Architekturmalerei datirt sich von früher her. Diese stellt sich die Darstellung von Ruinen zur Aufgabe, wobei eine poetische Fiction nicht wenig beitrug, die freiere Behandlung in einen Effect ausarten zu lassen, der nicht selten einer abentheuerlichen Idee Vorschub leistet, die je dunkler, um so poetischer befunden wird.

Ein solches Streben, ohne jene Sammlung für das eigentlich Wesentliche der Erscheinung selbst, artete bald in eine Fertigkeit aus, mit welcher nur ein derartiger Zweck zu erreichen ist. Das Malerische derartiger Bilder ist gemeiniglich die Eigenthümlichkeit des Gegenständlichen selbst und nicht das Ergebniss der Kunst.

## §. 148.

## Jacob Ruysdaal, Emanuel de Witt, die beiden Steenwycks und die neuste Architekturmalerei.

Auch in der Architekturmalerei haben sich Meister betheiligt, die bereits in andern Kunstzweigen als höchst bedeutend dastehen, von denen hier nur ein Jacob Ruysdaal genannt werden soll.

Bemerkenswerth ist es überhaupt, dass Meister, welche sich sonst mit grösstmöglichster Freiheit in der Kunst zu bewegen wissen, den Zwang kaum verspüren, welchem sie sich unterziehen, indem sie den präcisen Formen der Architektur mit erforderlicher Strenge genügen, und dadurch gleichzeitig gehalten sind die Grenzen der Behandlung und des Vortrags so sehr zu beschränken. Es darf

dies um so weniger Wunder nehmen, als, genauer betrachtet, der künstlerische Werth der malerischen Freiheit gerade darin beruht, dass ihr nur eine leichtere Bewegung innerhalb bestimmter Grenzen von Natur- und Kunstbedingungen eigen ist, die bei Verfolgung des Schönheitszweckes im Allgemeinen eben so feststehen als jene.

Von den ältern Meistern der Architekturmalerei sollen hier nur einige angeführt werden, da bei der Gebundenheit ihres Styles die Schöpfungskraft sich mehr in der Behandlung des bereits durch die Kunst Gegebenen, und daher in einem äusserlich beschränkten Grade zu erkennen giebt. Wie bereits aus der Malerei des Stilllebens (§. 144) hervorgeht, ist auch dieses Feld weit genug, einen grossen Kunstreichthum zu entfalten, wenn auch die darzustellende Erscheinung in ihrer natürlich ruhigen Zuständlichkeit beharrend aufgefasst wird. Die Veranschaulichung der in der Schönheit zu offenbarenden stillen Lebensbedingungen schliesst jene Schöpfungskraft um so weniger aus, als hier zu ihrer Bethätigung eine tiefere Versenkung in das Wesen der Erscheinung erforderlich ist, als sich gemeiniglich in der freien Erfindung (§. 51), die mehr das Aeusserliche zum Zwecke hat, zu erkennen giebt.

Wie alle Zweige der Malerei, begreift auch die Architekturmalerei das Stillleben in sich, in dessen kunstvoller Auffassung erst die feinern Lebensbedingungen gewonnen werden, welche den malerischen Werth eines Kunstwerkes steigern.

Dass indess ältere Meister nicht eben aus Mangel an äusserlicher Productionskraft sich dem Fache der Archi-

tekturmalerei hauptsächlich gewidmet, geht aus den Werken des Emanuel de Witte hervor, der die Staffage seiner Architekturbilder mit einer Virtuosität und Feinheit darstellt, die einen hohen Grad von künstlerischer Fähigkeit documentiren, wie dieser Meister auch im Stande sei, im Gebiete des Figürlichen Erhebliches hervorzubringen. Deshalb sind auch die Staffagen des de Witte besonders geeignet, in ihrer ebenso sinnvollen als genialen Behandlung den Fingerzeig zu bieten für die malerischen Probleme, deren Lösung sich dieser Meister in dem Tractament grösserer Massen unterzieht, wenn er die Lebensbedingungen der anorganischen Materie unter den verschiedensten architektonischen Verhältnissen malerisch zur Anschauung bringt.

Die scheinbare Monotonie seiner Werke, durch die Oekonomie des Lichtes oft dem Tone des Schwarzen so nah gebracht, ist von der Schwärze selbst noch sehr weit entfernt, und die dunkelsten Partien derselben gewähren noch immer eine Einsicht in den stillen Lebensprozess der Form, Materie und Farbe.

Wollte man den Versuch machen, irgend eine Stelle der Bilder dieses Meisters zu copiren, so würde sich unfehlbar ergeben, dass keine Farbe als Bildungsmittel im Stande sei, den Ton des Originales hervorzubringen, der nur erst in der stylvollen Bewältigung ihrer natürlichen Rohheit, mit Berücksichtigung der feinern Lebensverhältnisse, die hier gross zusammengefasst erscheinen, zu erreichen ist.

Der dunkle Ton in den Bildern des de Witte ist somit nicht ein Product der Bequemlichkeit, sondern ist das endliche gewichtige Ergebniss einer Meisterschaft,

die dieser geniale Künstler auf demselben Wege einer tiefern Kuntsbildung, wie ein Giorgione (§. 33) und Backhuysen (§. 137) erlangt, in deren Werken dieser Ton dieselbe tiefkünstlerische Bedeutung hat. Der ernsten und würdigen Stimmung angemessen, welche die kirchlichen Räume vermöge ihres architektonischen Ausdrucks erwecken, bildet er einen Gegensatz zu dem oft ebenso willkürlichen als profanen Farbenraisonnement, welches viele Architekturbilder der neusten Zeit zu dem geringen Werthe illuminirter Lithographien herabdrückt.

Zwei ältere Meister wie de Witte sind die beiden Steenwycks, welche mit einer grossen Genauigkeit in Bestimmung der architektonischen Formen eine mehr naive Auffassung und Behandlung verbinden, und in der Empfänglichkeit eines unbefangenen Gemüthes den architektonischen Eindruck mit der Reinheit eines Kunstgefühles wiederzugeben wissen, in welchem auch die Starrheit der Bildungsmittel sich der Liebe einer Ausführung geschmeidig in jenen Schmelz der Farbe auflöst, über dessen umfangreiche künstlerische Bedeutung bereits so oft berichtet worden.

---

Als einer der bedeutendsten unter den neusten Architekturmalern ist Aurel Robert, Bruder des Leopold Robert zu nennen, der mit einer auf solidem Wege erreichten frappanten Wahrheit eine jetzt ungewöhnliche Erkenntniss ursächlicher Bedingungen an den Tag legt.

Wie bei de Witte bietet seine Behandlung der Staffage, die sich bis in die individuellen Züge der vorgeführten Persönlichkeiten erstreckt, mit welchen seine Bilder staffirt sind, den Fingerzeig in den sinn- und gefühlvoll aufgefassten architektonischen Organismus, von dessen lebendiger Bedeutung der Künstler mit Wärme durchdrungen ist.

Bis zum feinern Leben der Materie an sich ist indess Robert zur Zeit noch nicht gelangt, weswegen sein Colorit nicht frei von conventionellen Satzungen ist, die mehr den äussern Reiz als die innere Wahrheit zum Ziele haben.

Bei dieser Gelegenheit sei des Berliner genialen Landschaftsmalers Blechen Erwähnung gethan, dessen beide Bilder, «die Palmenhäuser», im Besitze des Königs von Preussen, in jedem Betracht als Meisterstücke gelten können. —

Bei der Darstellung der äussern Ansichten architektonischer Prachtwerke ist eine freiere Behandlung unerlässlich, da die in der Regel nothwendige Hinzuziehung der freien Natur die Raumverhältnisse eines Bildes in einem ungleich grössern Grade erweitert.

Die jetzt nur selten stylgemässe malerische Auffassung und Behandlung der Erscheinung lässt derartige Bilder nur eben so selten als eigentliche Bilder zur Geltung kommen, weil gemeiniglich ihr Styl nur eben der des Architektonischen ist, wodurch ein Widerspruch in der Auffassung natürlicher Beiwerke entsteht, den man um so weniger gewahr wird, als man es lediglich mit der Realität zu thun hat, deren specielle Ausführung als Feinheit betrachtet wird, in Wahrheit aber das Product von vorgefassten Meinungen ist, die sich so leicht aus der geometrischen Erkenntniss des

Details festsetzen, wenn dem Künstler der erforderliche Grad künstlerischer Objectivität fehlt.

Da es den ältern Meistern vornehmlich darum zu thun ist in ihren Bildern dasjenige zur Geltung zu bringen, was den Bedingungen eines Bildes im eigentlichen Sinne entsprechend ist, so konnte bei ihnen das Architektonische auch nie auf Kosten des Malerischen erhoben werden. Es steht daher bei ihnen das Architektonische zum Malerischen in keinem andern Verhältniss wie das Malerische zum Gegenständlichen überhaupt, das mit Rücksicht auf seine realen Verhältnisse in verschiedenen Stylweisen zur reinen Idee zu erheben ist.

§. 149.

## Die Veduttten- und Prospectmalerei.

## Die beiden Canalettos und van der Heyden.

Mit der Wahl umfassenderer Massen von Gebäulichkeiten verschiedener Art, welche im Zusammenhange mit den Erscheinungen der freien Natur und mit einem treuen Gepräge einer bestimmten Oertlichkeit dargestellt wurden, bildete sich allmählig die Veduttenmalerei aus, in der sich gleichfalls alle Consequenzen einer malerischen Auffassung und Behandlung wiederholen, wie in den übrigen Zweigen den Malerei. Sie wird endlich zur Prospectmalerei, wo es hauptsächlich gilt, eine höher cultivirte und bestimmte Oertlichkeit, vornehmlich durch künstleri-

sche Darstellung zusammenhängender Häusermassen vorzuführen.

Als die äussersten Grenzen einer gebundenen und freien malerischen Behandlung dieser Art von Bildern sind van der Heyden und die beiden Canalettos hier erspriesslich in Betracht zu ziehen, indem durch diese Meister das Verhältniss der Realität zur rein malerischen Idee in der speciellsten Auffassung der concreten Bedingungen, wie in der weitschichtigsten dargethan ist.

Die überaus grosse und dabei genaue Ausführlichkeit des van der Heyden ist in ihrer Art demselben künstlerischen Zwecke der Schönheit zugewendet, wie die freiere der Canalettos. Eine lebensvolle Einheit in einer sinnvollen Haltung und Stimmung, hier so speciell, wie dort gross und anspruchslos erzielt, geben den strenggeformten Werken dieser Meister einen Werth, der unabhängig von ihrer zufälligen Aeusserlichkeit, die der freien Schöpfungskraft so wenig Spielraum zu gewähren scheint, dennoch denselben Umfang in sich schliesst, dessen der Ausdruck der malerischen Idee überhaupt bedarf.

Van der Heyden behandelt seine Prospecte mit eben so reiner Empfindung für die feinen Lebensbedingungen, die eben so bedeutsam schon in der Materie an sich, wie deutlicher in den Zügen der höhern Realität ausgesprochen ist, und ein van der Velde nimmt keinen Anstand sie mit demselben innigen Kunstinteresse zu staffiren und einem Style anzupassen, der in der Behandlung des Kleinen so gross wie bei Gerard Dow ins Leben tritt (§. 97).

Die Canalettos, in der Auffassung und Behandlung ungleich weitschichtiger, beharrten vornehmlich bei der Darstellung venezianischer Prospecte, wie van der Heyden in dem engen Bereiche holländischer Oertlichkeiten, besonders denen von Uterecht. Die häufigen Wiederholungen solcher Aufgabe ermüdet sie nicht, weil sie bei demselben Gegenständlichen eine unendlich mannigfache Lösung zulässt.

Bemerkenswerth ist es, wie neuere Künstler, die sich mit ähnlichen Darstellungen befassen, eine Geringschätzung gegen diese Meister hegen, deren Kunst sie dadurch besiegt zu haben glauben, dass sie mit dem ganzen Aufwande ihres bunten Farbenkastens und einer decorativen Fertigkeit eine grössere Illusion wie diese Meister hervorbringen, die nach etwas Tieferem streben. — Dergleichen Bilder, welche meist nach Lithographien routinirter Künstler mit kecker Willkür vollführt werden, grassiren bereits seit längerer Zeit vornehmlich in Berlin und sind von der ungebildeten Menge, der das Gegenständliche so verständlich als das Illusorische bewunderungswürdig ist, sehr begehrt, obgleich sie sich selten zu dem Werthe Gropius'scher Decorationsbilder erheben, die dem, was sie sein wollen und sein können, anspruchlos entsprechen.

Daher sind es auch in Berlin vorzugsweise wieder die bedeutendern Künstler des Gropius'schen Ateliers, welche, auf den Grund praktischer Erfahrung in ihren derartigen Staffeleibildern durch eine erforderliche Wirkung sicher geworden, jene Ruhe in der Behandlung gewinnen, in der nicht selten ein richtiger Kunsttrieb im Antheil einer reinern Empfindung zu erfreulichen Resultaten gelangt, wie

besonders die oben erwähnten «Palmenhäuser» von Blechen erweisen, der diesen Kunstweg gegangen ist.

So viele Bilder auch von den Canalettos existiren, die meist ein und denselben Gegenstand vorstellen, so ist doch immer, wenn auch bei einem verschiedenen Grade der Ausführung, ein reines Kunststreben bemerkbar für denjenigen, der sich durch das Fabrikartige derselben nicht irre leiten lässt. Genau betrachtet ist es gerade dieser fabrikartige Schein, in welchem ein wesentlicher Theil des Kunstwerthes dieser Bilder beruht, da er aus einer Leichtigkeit der Auffassung und Behandlung entspringt, die überall von Geist und Empfindung Zeugniss giebt, welche dem Wesentlichen der Erscheinung zugewendet, dieses Zieles sicher, oft Spuren einer Sorglosigkeit hinterlassen, an der ein oberflächlicher Betrachter so leicht haften bleibt, während der wahre Kunstverständige diese Sorglosigkeit als Folge einer echt meisterlichen Tugend lieb gewinnt.

Selbst in solchen Bildern, wo die architektonischen Formen in sichtbaren Linien der Zeichnung gegeben sind, macht sich Einsicht und Kunstgefühl dadurch erkennbar, dass eine derartige Behandlung immer noch den tieferen Lebensbedingungen dienstbar ist in einer Stylconsequenz, die jedes Verfahren rechtfertigt. Diese Consequenz ist es auch, welche in Uebereinstimmung mit einer durch die Kunst geläuterten Empfindung dem Bildner ein stets reges Interesse für ein und dieselbe Erscheinung bewahrt, indem das Feld ihrer Bethätigung auch bei so äusserlicher Beschränkung immer wieder Neues bietet. — Lassen sich die architektonischen Formen schon durch geometrische Regeln feststellen, so ist auch hier noch der Kunst in so fern zu

genügen, dass selbst da, wo ein derartiges Werk auf speciellere Ausführung keinen Anspruch macht und die Linien der Zeichnung sichtbar bleiben, diese so bewerkstelligt werden können, dass sie den Lebensfonds des Bildes mehr oder weniger steigern helfen. Man würde dem lebendigen Ausdruck der Canaletto'schen Werke wesentlich schaden, wenn man eine ihrer Linie anders behandeln wollte als es z. B. in Hinsicht ihrer Stärke oder des Grades der Flüssigkeit der Bildungsmaterie geschehen; denn alle Theile ihrer Behandlung sind consequente Folgen der Gefühlsforderung, die von dem Wesen der Erscheinung ausgehend auch dem Zufälligen eine artistischbestimmte und erhebliche Bedeutung giebt; denn beim Genügen dieser Forderung wird Jedes seiner unzweckmässigen oder zweckmässigen Wirkung nach in Anschlag gebracht, dem einheitlichen Ganzen dienstbar zu sein.

Was von den Linien, das gilt endlich auch von der Behandlung der den Körper umschliessenden Flächen überhaupt, sowie von den gegenseitigen Beziehungen aller Theile untereinander, die das Bild im Sinne der lebendigen Erscheinung mit harmonischer Schönheit in sich schliesst. Jene Naturfeinheiten, die oft trotz der Derbheit der Darstellungsmittel durch die Macht eines richtigen Wollens zum Vorschein kommen, bilden nur einen kleinen Theil der Vorzüge der Canaletto'schen Bilder, die bei der Tiefe ihrer Naturauffassung viel zu leicht und wahr behandelt sind, als dass man ihren Kunstwerth allgemeiner zu schätzen wüsste.

Wie van der Heyden die malerischen Probleme der Färbung, Haltung und Stimmung durch den weiten Weg

der speciellsten Ausführung und durch die Kunst des Helldunkels löst; so sind die beiden Canalettos, vorzüglich der Jüngere durch einen hohen Grad einer naiven Anschauung und Auffassung in den Stand gesetzt, unter der Bedingung einer mässigen Tageshelle zu denselben wichtigen Resultaten zu gelangen, wofür schon der Schmelz ihrer Bilder eine Gewährleistung bietet. Ihn bei derartigen Vorwürfen zu erreichen, ist nur einer Primabehandlung möglich, die hier ihre grossen Schwierigkeiten hat. Wenn sie in den Canaletto'schen Bildern mit Rücksicht auf die Bedingungen der Haltung und Stimmung nicht als eine nüchterne Berechnung erscheint, so kann dies nur als Beweis einer seltenen Elasticität des Geistes gelten, da die Geläufigkeit der Behandlung hier nicht in eine Routine ausartet, in der das warme Interesse für die feinern Lebenszüge so leicht erkaltet.

Von den in der Kunst so verführerischen Reizen des italienischen Himmels ist in den Canaletto'schen Werken nichts wahrzunehmen, da auch diese Meister darin eine äusserliche Zufälligkeit erblicken, die nicht geeignet ist das malerische Farbenverhältniss seinem Wesen nach treffend zu bezeichnen (§. 31). In der Auffassung der Luft ihrer idealen Bedeutung nach werden sie der Mittel Herr, die körperlichere Gegenständlichkeit in einen Gegensatz zu bringen, wodurch das entsprechende Maass für den Ausdruck einer materielleren Energie des Vorhandenseins gewonnen wird.

Die Veduttenmalerei der neusten Zeit ist nicht arm an Talenten, die sich oft bei grosser Geschicklichkeit durch schwankende Kunstansichten mehr oder weniger im

Lichten stehen. Die jetzt so beliebten Darstellungen unheimlicher Oertlichkeiten, als kröpelig-winkeliger Gassen, kümmerlich bebauter Ufer mit ihren Spelunken und vermufftem Gesindel, erscheinen gemeiniglich abentheuerlicher als kunstgemäss. Der solchen Bildern zum Grunde liegende sogenannte poetische Gedanke ist hier so wenig heilbringend wie in den übrigen Gebieten der Malerei.

---

Druck von Breitkopf und Härtel.

# Berichtigung.

Seite 181 Z. 20 lies statt Thomas Münzer: Sebastian Münster; und im §. 54 statt der Pathos: das Pathos.



